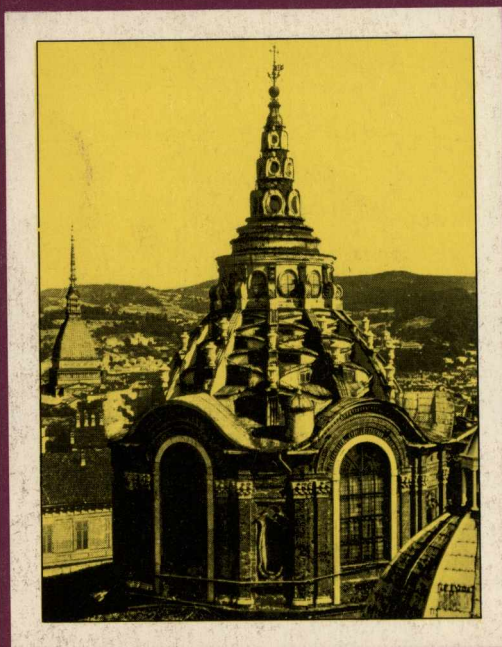


**Città di Torino
Assessorato
per la Cultura**

**Musica, architettura
e spettacolo a Torino
dal 1562 al 1714**



I QUADERNI DI SETTEMBRE MUSICA



I QUADERNI DI SETTEMBRE MUSICA

**Musica, architettura e spettacolo
a Torino dal 1562 al 1714**
a cura di Daniel Chorzempa

I Fondi Foà-Giordano
di Daniel Chorzempa

**Incontri a Torino:
architettura e musica barocca
per lo spettacolo globale**
di Andreina Griseri

**Aspetti della vita musicale
a Torino dal 1562 al 1714**
di Marie Thérèse Bouquet

**Cenni biografici
dei personaggi citati**
di Marie Thérèse Bouquet

**La musica
e gli scambi internazionali
nell'epoca classica**
di Norbert Dofourcq

**"Dilettevole teatro": apparati
di feste sacre e profane**
di Mercedes Viale Ferrero

Glossarietto
di Bruno Cerchio

In copertina: Guarino Guarini, Cupola della
Cappella della Santa Sindone, Torino.

Copertina e grafica: Extrastudio/Ceste+Torri;
fotografie: Museo Civico, Torino (copertina),
Roberto Goffi (p. 2, 4, 17, 26, 40), Rampazzi
(p. 11, 22); stampa: Pozzo Gros Monti S.p.A.,
Moncalieri.



Ancora il Fondo Foà-Giordano presso la Biblioteca Nazionale Universitaria, che rappresenta per i torinesi uno straordinario tesoro musicale la cui scoperta è in continuo divenire, ha suggerito l'idea del presente Quaderno, in evidente collegamento con la mostra vivaldiana del 1978.

Quando si pensò di collocare in una delle settimane in cui il Settembre Musica 1979 si sarebbe articolato l'esecuzione di un rilevante numero di musiche inedite raccolte nei Fondi Foà e Giordano (e inedite pare essere la parola più appropriata, trattandosi di composizioni che nessuno ha più avuto occasione di sentire da secoli) apparve subito chiara l'esigenza di collegare quelle musiche, tutte appartenenti all'età che si dice barocca, ai motivi che più perspicuamente avevano improntato di sé il momento barocco nella storia di Torino.

Uno spaccato di storia musicale nel profilo della città, caratteristiche di vita musicale europee viste nell'angolazione di Torino, la ricchezza dei Fondi inquadrata nel costume culturale dell'epoca, la musica ospite dell'architettura e la scenografia veicolo dello spettacolo musicale, le chiese e i palazzi non

entità a sé ma costruite per una funzione d'arte complessiva: ci siamo proposti di avvicinare - oggi - settori di vita culturale che - un tempo - non furono distaccati ma invece comunicanti e naturalmente tesi ad una coesione vitale. A questo hanno provveduto studiosi tanto della storia della musica che della storia dell'arte, i quali hanno cercato, con l'evidente accuratezza degli studi qui raccolti, di delineare, con ragionevole brevità ma con la propria riconosciuta competenza, una storia di scambi e di rimandi tra arte e arte che aspetta di essere studiata in profondità.

Questo quaderno si propone quindi due obiettivi: il primo è quello di indicare ai torinesi ancora una volta quale grande deposito di cultura musicale essi posseggano con i Fondi Foà e Giordano; il secondo di suggerire agli studiosi di buona volontà quanto sarebbe utile un'indagine che illuminasse i rapporti tra le diverse manifestazioni artistiche di un'età che fu senza dubbio per Torino quella artisticamente più gloriosa.

Giorgio Balmas
Assessore per la Cultura.

Daniel Chorzempa

I FONDI FOA'-GIORDANO

I tesori di una raccolta che assicura a Torino un posto eminente nella cultura musicale.

Con il suo patrimonio musicale Torino occupa una posizione eminente fra le principali città europee. I manoscritti e le antiche edizioni conservate nelle biblioteche torinesi, particolarmente nella Biblioteca Nazionale Universitaria, nell'Archivio del Duomo e alla Filarmonica, rappresentano una fonte ricchissima per la storia della musica di cinque secoli non solo per quanto riguarda Torino e il Piemonte.

Un aspetto significativo è costituito dai primi otto volumi del Fondo Foà e dai primi otto del Fondo Giordano: vi si trova una collezione di intavolature d'organo, la più grande fonte per la musica dell'Italia del Nord nell'epoca del primo Barocco.

Questo periodo corrisponde allo stabilirsi dei duchi di Savoia a Torino (1562); sotto il loro impulso la vecchia città incominciò a crescere e ad arricchirsi divenendo un importante centro culturale del Barocco.

È soprattutto di grande importanza la documentazione relativa alla vita e all'opera dei musicisti legati alla Corte dei Savoia dopo il trasferimento della capitale a Torino. In questo periodo, l'attività musicale si sviluppa tanto nell'ambito religioso quanto in quello profano. La posizione geograficamente strategica del Piemonte si rispecchia nell'ambiente cosmopolita dei musicisti che prestano servizio al Duomo ed a Corte.

L'archivio del Duomo sta a testimoniare un'attività musicale quotidiana: la Cappella di Corte, ristrutturata nel 1562, comprendeva cantanti e strumentisti. Benché la musica strumentale in questo periodo abbia già una vita autonoma, si possono considerare ancora i due gruppi come un unico insieme. Le intavolature delle composizioni vocali, o per gruppi strumentali oppure per strumenti a tastiera testi-



"Settembre Musica" 1978

moniano ancora questa unità, ma nel contempo si possono poco a poco individuare gli organici caratteristici che vengono acquistando una propria fisionomia di modo che più tardi si faranno chiari i confini e i settori specifici assegnati alle due componenti. È da poco tempo terminata la catalogazione dei documenti musicali giacenti negli archivi torinesi, ma mancano ancora studi sufficienti che ci diano preziose informazioni sulle condizioni culturali del patrimonio artistico della città. Un contributo degno di nota sono gli studi di Alberto Basso, Marie Thérèse Bouquet, Oscar Mischiati, Mercedes

Viale Ferrero e Peter Ryom.

Non è certo un puro caso quello che ha portato a Torino una collezione musicale anche se, fondamentalmente, questa ha poco a che fare con la vita della città. La donazione della Collezione Foà (15 novembre 1927) e Giordano (30 novembre 1930) grazie all'impegno di Alberto Gentili ne accrebbe enormemente la ricchezza musicale.

Le acquisizioni

La collezione fu acquisita in due momenti in qualche modo analoghi da due famiglie che avevano perso poco tempo prima un giovane figlio, Mauro Foà e Renzo Giordano. La storia precedente di questa importante collezione musicale non è molto chiara e attende un'attenta ricerca che probabilmente ce ne potrebbe spiegare la formazione ma ci potrebbe anche rivelare preziose notizie sui compositori rappresentati, sulla storia delle loro opere e sul metodo usato per costituire la collezione. Ecco in breve quanto conosciamo: il conte Giacomo Durazzo (1717-1799) di Genova, ambasciatore della Repubblica di Genova nel periodo 1749-1752 e, successivamente, Consigliere e Direttore Generale degli spettacoli presso la Corte imperiale (1754-1764), acquistò la maggior parte della attuale collezione Foà-Giordano. A tutt'oggi non è ancora chiaro come il Conte di Durazzo sia riuscito a mettere insieme questa grande raccolta che comprende tante e così diverse composizioni. Si sa solo che questa, verso il 1900, era ancora di proprietà della famiglia. Fu poi divisa in due parti: una fu data al Collegio Salesiano di San Carlo di Borgo San Martino, l'altra rimase alla famiglia. Con la sola eccezione di una citazione dei musicologi Carlo Desimoni e Luigi Tommaso Belgrani nel 1866, la collezione rimase sconosciuta al mondo musicale

fino alla sua riscoperta da parte di Alberto Gentile e il conseguente Alberto Gentili e il conseguente La raccolta è formata da manoscritti ed edizioni a stampa. I manoscritti comprendono sedici volumi di intavolatura d'organo tedesca, un gruppo di composizioni di Stradella (soprattutto teatrali); diverse sinfonie, composizioni per flauto e/o chitarra, la più grande collezione di opere di Vivaldi (27 tomi) e alcuni manoscritti della seconda metà del '700 comprese due opere di F.J. Haydn. Nelle edizioni a stampa c'è un libro per chitarra spagnola di Pietro Millioni (1623), un gruppo di sinfonie barocche, una quantità di musica viennese classica e opere di compositori italiani della seconda metà del '700, ad esempio Traetta e Sacchini.

Inizialmente, dopo l'acquisto, l'interesse si incentrò sui manoscritti di Antonio Vivaldi. Dal 1930, grazie anche agli sforzi di Olga Rudge per le Settimane Musicali dell'Accademia Chigiana di Siena, si sono moltiplicate le esecuzioni delle opere e le incisioni discografiche, sono state pubblicate tutte le opere strumentali e buona parte di quelle sacre e si sono fatti accurati studi filologici (Peter Ryom) sui manoscritti stessi comparati ovviamente

anche con altri manoscritti già conosciuti.

Quanto a Stradella, uno dei maggiori esponenti del melodramma barocco, il numero dei manoscritti del Fondo è secondo solo alla collezione di Modena. I primi otto volumi di entrambe le collezioni contengono la più grande raccolta di intavolature tedesche d'organo fino ad oggi conosciuta. Benché riportata alla luce già dal 1950, solo il lavoro editoriale soprattutto di Sandro Dalla Libera, recentemente scomparso, e lo studio di catalogazione di Oscar Mischiati (pubblicato nel 1963) hanno finalmente rotto il silenzio intorno a questa enorme fonte di ricchezza per gli organisti e i clavicembalisti.

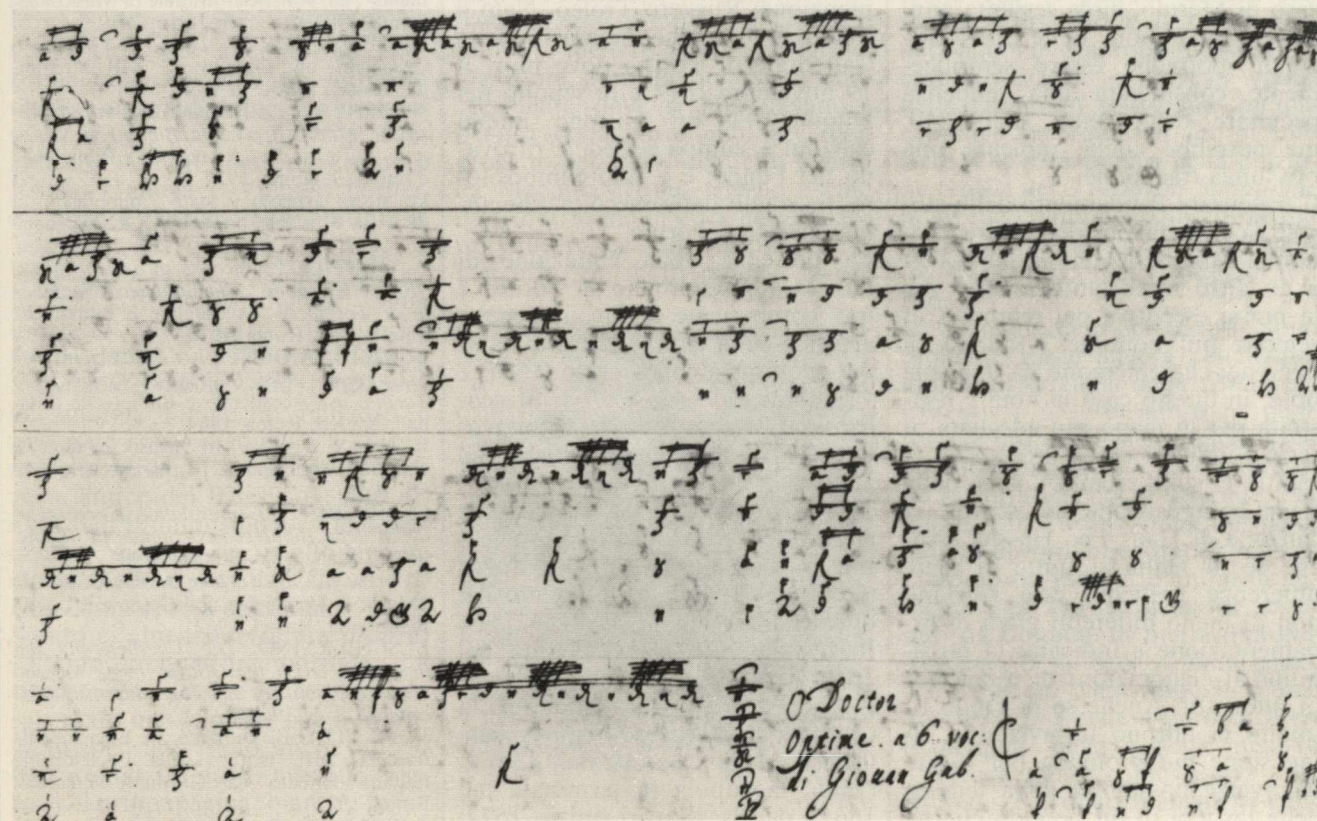
Non c'è dubbio che essa sia stata creata per una Corte della Germania meridionale. Tenuto presente il fatto che Christian Erbach, Hans Leo Hassler e Jakob Hassler erano musicisti della Casa dei Fugger ad Augsburg, si può ipotizzare che questi volumi di Intavolature siano stati raccolti proprio per l'uso della Corte dei Fugger. Le ricevute di pagamento dei copisti riferite in vari fogli delle intavolature vanno dal 25 settembre 1637 all'1 novembre 1640. I copisti hanno spesso trascritto da fonti a stampa an-

cora oggi da noi conosciute, ad esempio i *Ricercari* di Claudio Merulo (1567) o, più tardi, i *Fiori Musicali* di Gerolamo Frescobaldi (1635). Ma si dà pure il caso contrario: opere di cui esiste solo la copia manoscritta del Fondo Foà-Giordano oppure copie di edizioni a stampa ma non più reperibili.

Restano ancora da fare particolari analisi (tipo di carta, inchiostro, ecc.) così come un rapporto con altre raccolte similari (Padova, Reggio Emilia, Bologna). Il Fondo Foà-Giordano costituisce così una seconda fonte per molta musica a stampa dell'epoca ma, d'altro canto, è spesso l'unica fonte per tanta letteratura, incluse opere di Frescobaldi, Scheidt, Sweelinck, Grančini, Bariola, F. Porta, Bianciardi, etc.

Le tecniche esecutive

Per la pratica esecutiva della generazione 1620-1640, questi sedici volumi del Fondo Foà-Giordano sono di estrema importanza per quanto riguarda lo stile della notazione tedesca del nuovo tipo, comune da Ammerbach (1571) in poi. Generalmente la grafia è chiara, il testo comprensibile. Si tratta di un lavoro realizzato in modo professionale: i committenti paga-



G. Gabrieli: "O doctor optime" a 6 voci: intavolatura Fondo Giordano, Torino - Biblioteca Nazionale

vano i copisti per il loro lavoro e il livello di realizzazione era buono. Di fatto la già lunga tradizione di due staff di copisti, comune in Italia, fu poi il prototipo della procedura di notazione contemporanea. Tutto questo materiale ci testimonia l'uso comune nel Nord Europa in quel periodo, ma non va dimenticato che anche J.S. Bach, ottanta anni più tardi, l'ha usato per il suo *Orgelbüchlein*.

Per quei lavori di cui esistono ancora le prime edizioni, abbiamo la possibilità di confronti analogici che ci illuminano sullo stile esecutivo di quella letteratura. Un esempio fondamentale in proposito è la moda di copiare nelle grandi toccate di Merulo i passaggi virtuosistici dell'inizio e della fine del brano tralasciando la parte nello stile del ricercare trascritta in un altro volume. Le sezioni così disgiunte sono esilmente legate l'una all'altra, con appropriate modificazioni armoniche; i passaggi fugati invece sono riportati indipendentemente in un altro volume con i ricercari. Questa procedura richiama l'introduzione delle *Toccate* di Frescobaldi (1624) dove l'autore suggerisce la possibilità di concludere dove e quando appaia conveniente, con appropriati punti di cadenza. Che questo accada, per esempio, nel caso di Merulo, circa sessanta anni dopo l'apparizione delle opere originali, potrebbe essere semplicemente considerata una tendenza peculiare degli anni 1620-1640; ma potrebbe anche indicare una più lunga tradizione.

Il trascurare l'andamento delle singole voci in favore della pura economia della notazione in molti casi è un altro importante aspetto per la prassi esecutiva del tempo. L'esempio più comune è quello di due voci che emergono da una sola nota; in questo caso la nota è registrata per la mano più adeguata, il resto è indicato con l'altra voce.

Inoltre ci sono esempi diversi della stessa composizione; ad esempio la canzone di Hans Leo Hassler. Anche se in realtà si tratta di mere differenze grafiche, esse rivelano non di meno differenti gradi di ornamentazione e indicano la possibilità di elaborazioni di cadenze e di intervalli. Anche se in modo limitato ci offrono tuttavia una dimensione più profonda per capire le diverse possibilità della tecnica della tastiera in un periodo che ha dato le basi più sicure per le carat-

teristiche esecutive di questo vasto repertorio.

La presenza delle toccate pubblicate ne *Il Transilvano* di Diruta, il più importante manuale per la pratica esecutiva degli strumenti a tastiera del periodo considerato (il primo volume è del 1593), serve non solo a verificare l'ipotesi che la letteratura per strumenti a tastiera del Nord Italia era popolare anche oltr'Alpe, ma anche che l'orientamento tecnico-esecutivo (sia per l'organo che per il clavicembalo) era probabilmente quello medesimo usato nel resto dell'Italia. Questo ci dà la chiave per capire l'estensione della tecnica esecutiva italiana nei paesi del Nord, là dove, probabilmente, cent'anni prima accadeva il contrario: la diteggiatura di Büchner (c. 1520) è molto simile a quella di Diruta. Wilaert e molti altri musicisti del Nord si sono trasferiti in Italia nel XVI secolo, i veneziani Gabrieli hanno visitato la Germania meridionale, Hans Leo Hassler e altri tedeschi del Sud hanno studiato a Venezia; è chiaro l'aspetto cosmopolita di quest'epoca, di cui i sedici volumi di intavolatura d'organo tedesca costituiscono un impareggiabile documento.

Un compositore fra gli altri del Fondo è particolarmente degno di menzione: Ruggero Trofeo. Nato a Mantova, divenne organista della Cattedrale di Torino dove morì il 19 novembre 1614 e fu sepolto nel Duomo. Di lui esistono undici canzoni a stampa e dieci si ritrovano nel Fondo; è il solo compositore, fra quelli della raccolta, che abbia operato a Torino.

La presenza della collezione di musica Foà-Giordano a Torino è una componente della omogeneità artistica della città. Musica a stampa incomincia con Merulo (1567) e va fino ai *Fiori Musicali* di Frescobaldi (1635). La raccolta di intavolature d'organo fu terminata nel 1640.

Abbiamo così musica stampata e copiata proprio contemporaneamente all'inizio dell'epoca barocca a Torino dopo il trasferimento del ducato di Savoia sul Po (1562). La Piazza San Carlo fu costruita nel 1640, lo stesso anno delle Intavolature. È l'epoca in cui incomincia la costruzione di Santa Cristina, della Chiesa della Santissima Trinità (1606; la cupola fu terminata nel 1661), dei Ss. Martiri (inizio 1577; la sacrestia è del 1592, la ricostru-

zione dello Juvarra e del Vittone del 1733).

Contemporanei a quelli di Stradella sono i capolavori di Guarini: San Lorenzo, iniziato nel 1634 ma ultimato tra il 1664 e il 1680; la Cappella della Sindone è del 1683, la Consolata del 1674, il palazzo Carignano è datato fra il 1679 e il 1685.

In un tempo come il nostro, in cui l'industria dei divertimenti con film, dischi, televisione, ecc. ci guida ad una monocultura è particolarmente importante valorizzare il proprio patrimonio e sensibilizzare la gente al senso artistico del passato, per una visione più profonda, una conoscenza della storia che renda più chiara la prospettiva del presente.

Bibliografia

- W. APEL, *The notation of polyphonic music*, Harvard University Press, Cambridge, 1953
 W. APEL, *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700*, Bärenreiter, Kassel, 1967
 I. T. BELGRANO, *Rendiconto dei lavori fatti dalla Società Ligure di Storia Patria negli anni accademici MDCCCLXV-MDCCCLXVI*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", vol. IV, 1866
 M.C. BRADSHAW, *The origin of the Toccata*, in "Musicological Studies and Documents", 28, American Institute of Musicology, Roma, 1972
 A. DELLA CORTE, *Turin*, in "Musik in Geschichte und Gegenwart", XIII Bärenreiter, Kassel, 1966
 A. GENTILI, *La raccolta delle rarità musicali "Mauro Foà" alla Biblioteca Nazionale di Torino*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", I, Roma, 1927
 Lo stesso articolo è stato ripubblicato in "Rivista Musicale Italiana", XXXIV, Torino, 1927
 A. GENTILI, *La raccolta di antichi musicisti "Renzo Giordano" alla Biblioteca Nazionale di Torino* in "Accademie e Biblioteche d'Italia", IV, Roma, 1930
 G. VERONA GENTILI, *Le Collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", XXXII, Roma, 1964
 R. HAAS, *Durazzo*, in "Musik in Geschichte und Gegenwart", III, Bärenreiter, Kassel, 1954
 O. MISCHIATI, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in "L'Organo", IV, Bologna, 1963
 O. MISCHIATI, *Turiner Orgeltabulatur*, in "Musik in Geschichte und Gegenwart", XIII, Bärenreiter, Kassel, 1962
 I. SCHIERNING, *Die Überlieferung der deutschen Orgel und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel, 1961
 V. A. VITALE, *Durazzo*, in Enciclopedia Italiana, XIII, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma, 1932
 J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde II*, Leipzig, 1919, 1963

Andreina Griseri

INCONTRI A TORINO: ARCHITETTURA E MUSICA BAROCCA PER LO SPETTACOLO GLOBALE

“... il gusto allora predominante permetteva di scherzare con i principi della simmetria e della uniformità” (Quatremère de Quincy)

Stagione musicale e possibilità di pensare all'architettura del '600 e del '700 da un angolo più a fuoco, non solo perché si aprono le porte delle chiese per i concerti, ma perché in quella prova d'orchestra che da sempre ha organizzato la città come una singolare sala d'ascolto per l'architettura barocca, si tenta un nuovo scambio con la musica. Non musica all'aperto, con tutte le sorprese del caso, ma musica in antichi punti d'ascolto, tanto nessuno ormai scambia l'idea del barocco come divagante, e si è invece scoperto quanto fosse drammatico quel senso vitale e necessarie quelle cose all'apparenza inutili. È un senso che vale ancora oggi. Per prima cosa si coglie un intreccio che era europeo come pochi, e legava in una ricerca moderna viaggiatori e uomini liberi, da Torino a Roma, Genova e Vienna, Parma, Londra e Parigi, Schönbrunn e Varsavia. Ma quando comincia, a Torino, la lunga stagione del barocco? L'itinerario include come antifatto importante, i tempi che vanno dalla Controriforma, il dopo Emanuele Filiberto, dal 1563, senza tuttavia l'impegno religioso e pastorale che distingueva quegli anni a Milano con Carlo Borromeo, amico del Palestrina, fino all'età dell'Illuminismo per il Settecento, e questo dice molto su una storia ancor oggi visualizzata a Torino con sorpresa continua.

Subito ci chiediamo se era proprio soltanto architettura sabauda. La risposta può essere che, dovendo inventare una capitale che non esisteva, per uno Stato anche quello da inventarsi, i duchi avevano avuto a Torino pagina bianca, senza preesistenze di monumenti classici incombenti, senza la fama che di

solito accompagna le vestigia dell'antico; tanto che avevano messo insieme un programma ambizioso ma anche molto razionale e secondo schemi concreti; un'idea che applicava proposte dell'età dell'assolutismo e dei Luigi di Francia e aveva coinvolto altre classi sociali, tra i primi i nuovi nobili venuti dalla provincia, borghesi e possidenti chiamati a corte da Savigliano, Fossano, Mondovì, dal Canavese e dalle valli montane; di qui erano approdati, in cerca di sopravvivenza, piccoli artigiani, minuscoli, conciatori, brentatori, ortolani, e i muratori, i carpentieri che daranno mano forte alla città sul punto di mettere radici e fronde.

Da allora si era lavorato alle piazze ducali, dove si affacciavano i palazzi della parte nobiliare (con progetto del regio architetto offerto da Madama Reale, terreno esente da tributi e molte altre agevolazioni), qui trovavano posto anche i mercati. Con molti punti a favore

dell'abitabile, tanto per l'urbanistica come per l'architettura si saldavano, in pari misura, arte e mestiere, per una funzione sociale calcolata che sarà efficiente ancora in presenza della borghesia imprenditoriale dell'800; quell'ordito garantisce ancora oggi i forti lineamenti per il ritratto di una città, e non solo di un gusto architettonico. Modello urbano di nuovo tipo, con frontoni severi, ritmo e misura, la città si apriva dopo il 1620 e fino all'80 agli ingrandimenti: l'ideale piano urbanistico andava allacciandosi a esigenze dettate da una realtà che si poteva toccare con mano. L'orgoglio e il pregiudizio dei Savoia avevano puntato sul decoro attrezzato; si doveva vivere nella città non solo come in una capitale, ma come in un piccolo stato, che sarà esibito nella edizione (1682) del *Theatrum Sabaudiae* nelle sue componenti monumentali, per la capitale, e di tipo geografico-cartografico per i paesi del territorio.

Le Guide del Settecento sono esplicite. Resta ancora valida, per noi, la descrizione della *Guida* del Craveri, 1753, rilegatura in pelle rossa e oro e stile telegrafico, a favore dei viaggiatori che disponevano a Torino di poche giornate. Per Piazza San Carlo: “Questa è molto ampia; di forma quadrata, cinta all'interno da Palazzi d'uniforme disegno, con Portici spaziosi, sostenuti da Colonne di pietra d'ordine Toscano, il tutto di sì buon gusto, che a ragione vien rinomata come una delle più belle d'Europa. È situata quasi nella perfetta metà di Contrada Nuova [la nostra Via Roma]... Ne' quattro angoli vi è dipinta la Santissima Sindone. In questa Piazza si ordinano i Soldati,



F. Juvarra: l'interno del salone per il Castello di Rivoli, Torino Museo Civico

che devono montar la guardia ne' luoghi soliti della Città, e perciò è chiamata anche Piazza d'Armi. Vi si fa pur anche il mercato del grano, riso, legumi, carbone, delle legna e di ogni cosa commestibile". Notizie esatte anche per le due chiese di San Carlo e di Santa Cristina; anzi, per Santa Cristina, oltre alla data di fondazione da parte di Madama Reale Cristina di Francia, nel 1639, e altra del 1717 per la facciata di Juvarra richiesta dalla seconda Madama Reale, Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, la Guida avverte "non mancate di osservare le due Statue di S. Teresa, e di S. Cristina le quali erano prima poste in alto sulla facciata, ma per essere giudicate da' Periti due Capi d'opera, furono tolte di là, e collocate nella chiesa, acciocché meglio si potessero da' curiosi osservare, ed in luogo di queste ne furono poste due altre nella facciata simili". Tutto esatto; ora possiamo aggiungere che sono state trasferite in Duomo, ultima cappella a destra, del Crocifisso, e sono un bell'esempio berniniano di mano del francese Le Gros.

Architetture e spazi urbani

Per impiantare quella struttura, tipica di una Place Royale alla francese, ma con un più stringente e pressante intrico dei due poteri, quello laico e quello religioso, erano stati richiesti architetti militari addetti alle fortificazioni, era il caso dei Castellamonte, e non si era imposto alla città il lusso e lo sfarzo che non esistevano neppure a corte; è risaputo che i Savoia si dibattevano fra strette finanze, anche se le ragioni di tanta parsimonia non erano certo distratte, e significavano scelte precise. Altro risultato sicuro: in quel disegno urbano il tono laico finiva per toccare anche le chiese, le inseriva in un tracciato unico; l'elemento sacro vi era direttamente inglobato; e il Settecento continuerà per parte sua a includere in una simbiosi decisa i nuclei dedicati alle chiese dal primo barocco, a favore di un insieme respirante; si pensa alla piazzetta del Corpus Domini (oggi fitto posteggio, con insegne stravolte), ricollegata con il raccordo di ali rigorose, una vera strada attrezzata per le botteghe, alla Piazza delle Erbe o del Palazzo di Città, straordinaria invenzione per mano di Benedetto Alfieri (1756); così

per i cortili di San Francesco da Paola, luogo aperto alle sperimentazioni del primo Ottocento. Il Settecento prevede a Torino chiese a filo delle strade o al centro di spazi a quinte brevi, senza le appariscenti inclusioni naturali, fontane comprese, che caratterizzavano il barocco romano. La chiesa, vibrante proposta architettonica, non puntava verso "il migliore dei mondi possibili", e finiva per essere anch'essa una ipotesi di vita, sensibile e razionale.

Il carattere nitido non prevedeva facili sbocchi scenografici: era strettamente legato al disegno delle arterie di scorrimento proiettate a traiettoria verso la collina; e va intravisto, in questa struttura a maglie ortogonali, tesa verso un punto di vista all'infinito, il primo e il più organizzato legame con un ritmo totalizzante e diramato (fortemente musicale), dove i nessi barocchi, con le loro facciate appena increspate, le volte a stucco, le boiserie di grande taglio, coesistono come variazioni validissime, ma da vedersi in quell'insieme lucido (tramandato chiaramente nelle incisioni del *Theatrum Sabaudiae* 1683). Negli interni è anzi una ripresa, con andante mosso di quelle qualità essenziali, e si tocca il significato durevole e consistente dell'età del barocco a Torino: una metamorfosi che conta due grandi momenti, il primo, del pieno Seicento, che nella sua maturità aveva visto a Torino avvicinarsi intenzioni classiche, monopolizzate dalla committenza ducale e dagli ordini religiosi (legati per buona parte alla corte), accanto, dal 1666, il supremo intervento di Guarini, vero teatro della passione, a favore di un forte pensiero religioso, e infine dopo il 1715 e l'arrivo di Juvarra, il secondo tempo del barocco, risultato decisivo che sarà portato avanti con libere proposte da Vitone e da Alfieri.

Si potrà cercare di conoscere da vicino il primo tempo passando dalla chiesa del Corpus Domini e poco oltre ai Santi Martiri in Via Garibaldi; a lato cercando di immaginare come doveva essere il risultato pauperistico delle chiese di San Dalmazzo, di Sant'Agostino e delle Orfane, negli stessi anni. Al Corpus Domini per opera di Vittozzi, è chiara una intenzione didascalica: la facciata è davvero un "suntuoso stendardo anteposto all'edificio", "il fastigio come grande

mostra autonoma e conclusa", secondo l'analisi del Carboneri. Doveva distinguersi e ci riusciva oltre l'edilizia minima e marginale del rione. I tempi di lavoro, dal 1604 al 1663, dopo il testo fondamentale del Tamburini, sono stati ultimamente investigati dal Bertagna, anche per gli interventi successivi (del Lanfranchi, proprio negli anni in cui l'architetto attendeva al Palazzo di Città, dal 1659 al 1663, poi del Juvarra, 1721-1724, dell'Alfieri, del Ferroggio, del Vittoni).

Al confronto i Santi Martiri di Via Garibaldi, con la facciata su progetto di Pellegrino Tibaldi, 1577, pressante meditazione in materia grigia e dorata, evidenziano all'interno il modo proprio dei Gesuiti che risolveva l'idea fastosa con scelte di marmi classici, tra ricchezza a favore della comunicazione della Fede in Cristo e retorica pausata, ritenuta conveniente e convincente. Altre varianti di puro Seicento alla Visitazione in Via XX Settembre, del Lanfranchi 1660, e in San Francesco da Paola dei Minimi, rispettivamente legate all'Ordine di Annecy, a San Francesco di Sales, e a Cristina di Francia, e perciò riprese attente di modelli francesi; mentre gli interni di San Carlo 1619-55 e di Santa Cristina, 1639-66, dove era attivo il cantiere diretto stabilmente da Carlo e Amedeo di Castellamonte, ancora oggi riflettono nelle volte a stucco il gusto dell'ultimo manierismo romano e quello luganese-lombardo, da cui in precedenza era uscito anche il Maderno, passato a Roma con ben altre incombenze, per la fabbrica di San Pietro.

La musica riusciva ad alleggerire in quelle chiese i programmi allegorici ideati in pieno Seicento dal letterato Tesaurò, principe in assoluto della metafora ad oltranza, e poteva attingere scegliendo da Gabrieli, da Palestrina, o dal repertorio francese.

Diviso fra convenzioni di mestiere al servizio del prestigio ducale, il momento forte culminava negli altari voluminosi, neri, corruschi, a colonne tortili abbinare, su progetto di Guarini, dei Castellamonte e del Lanfranchi; il mestiere era "volontà d'arte" ma era anche, come ho già cercato di analizzare in altra occasione, per gli stuccatori del Castello del Valentino, un transfert liberatorio. L'unghia ducale si faceva sentire in corrispondenza dei

fastigi, con angeli e stemmi, e delle lapidi con iscrizioni latine. Sempre più intenso il legame tra scultura e architettura, come aveva individuato a più riprese il Mallé, attento come pochi anche all'ascolto musicale.

Il barocco delle chiese raccoglieva per altro, come primaria esigenza, l'attenzione a problemi sollevati dagli ordini religiosi, dal dibattito riformista di quelli più impegnati. I riflessi di quella architettura decorata a impasti pesanti, imbrigliati, e di quella decorazione "sub specie architecturae", durarono a lungo. Secondo quella traccia devozionale si continueranno a intagliare con grande perizia legni, di preferenza noce ed ebano, per i

confessionali, con oro soprammeso per i coretti e le cantorie, con evidente richiamo, nelle griglie a foglie espanse ad ali concave e convesse, al bel canto e addirittura al melodramma; modelli chiaramente datati come stile, anche se spesso i documenti possono indicare riprese tarde. Ne è un esempio tipico al Corpus Domini, appunto nei confessionali; il documento del 1702 ora ritrovato indica una ben significativa persistenza di stratificazioni e una situazione fissa, non evolutiva, che manteneva in piedi, naturalmente prima di Juvarra, stilemi e motivi preesistenti, di puro Seicento.

Ma intanto, come le piazze erano aperte alle processioni e al merca-

to, le chiese si aprivano alle feste, con musica. Il loro decoro, sostenuto con scenografie al rallentatore, era godibile dai nobili di stanza a corte come dai viaggiatori di passaggio, offerto alla gente, un andirivieni che vedeva in piazza il venditore di ortaggi, di ciambelle e di pignatte, le carrozze di turno per il seguito del duca, la donna con le caldarroste, il frate, il cantastorie e il barbiere, il burattinaio. Sono ritratti nei quadri di genere o nelle stesse Guide, e proprio per la Piazza Castello risultano attive le presenze dei vari strati: "è tutta circondata da' Portici, e Palazzi d'architettura uniforme, con Botteghe mercantili. In questa Piazza si usano fare i Fuochi di gioia in occasione di pubbliche feste, ed allegrezze. E per antica usanza si fa la sera della Vigilia di S. Giovanni Battista un Falò, a cui vien dato fuoco con cerimonia da' due Sindaci della Città..."

"Facevasi anticamente su questa Piazza dai Paesani di Grugliasco il giuoco della Balloria; e non è gran tempo, che vi si facevano ancora le Giostre, ed i Tornei dai Cavalieri, le quali cose sono ora ite in disuso". (Se ne deduce che, se prima erano in molti ad essere più o meno uniti nella festa, via via si era operata una specie di selezione naturale, fra quegli spettacoli, per logorio, per forza d'inerzia, per maggior autocoscienza). Ma continua il Craveri, 1753: "Questa è la Piazza più frequentata tanto dai Cavalieri, quanto dai Forestieri. Quivi vi sono continuamente Ciarlatani, Astrologi e Cavadenti, li quali stanno in botteghe di legno portatili". Gli artigiani avevano nella città un loro spazio persistente, come i fedeli delle confraternite nelle processioni, ed è l'altro risvolto che si incontra nelle descrizioni delle chiese, connesse come un particolare essenziale. Si è giustamente portata l'attenzione sul complesso degli arredi della Misericordia, ma anche per la scomparsa confraternita dell'Annunziata, in contrada di Po, le Guide ricordavano: "I Fratelli di questa Confraternita vestono camice di lino bianco con cordone bleu. Portano nelle Processioni solenni il Confalone, ed una Croce parte d'ebano, e parte di noce d'India, intrecciata di fini lavori d'avorio, col Crocifisso d'argento, e Pastorali pure d'argento. Nel Giovedì Santo a sera portano una superba Macchina,



C.G. Plura: Angelo per un gruppo processionale, Torino, Chiesa della Misericordia

rappresentante la Vergine Addolorata. Le Sorelle vestono camice di tela cruda, o sia rarola, con pazienza (era uno scapolare), e cordone bleu; nelle Processioni portano una Croce di legno fino cantonata di cimase d'argento, con i tre Chiodi, e Placca in mezzo, pure d'argento". È una microanalisi che può restituire nessi e mediazioni illuminanti di fronte agli oggetti legati invece alla "grande" idea della Città ducale.

Il significato delle chiese di Torino non va perciò dissociato da quello urbano-sociale; fra lacerazioni e

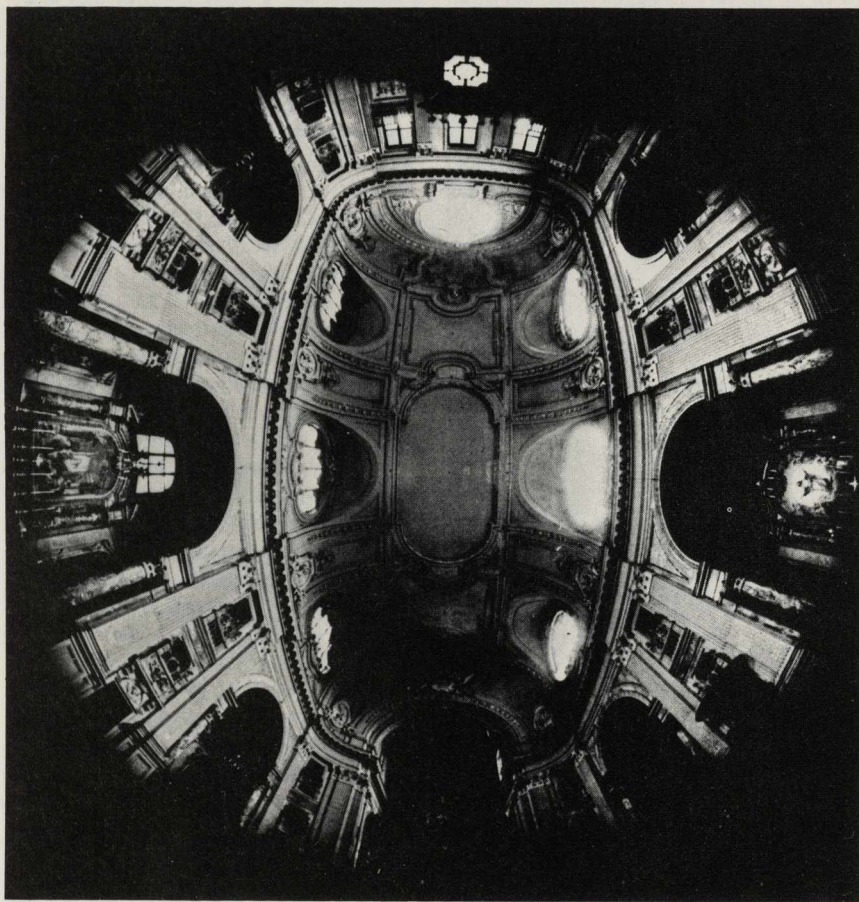
strano che presso la chiesa di Sant'Agostino, toccata da una consunzione al limite, siano apparsi richiami per la ristrutturazione delle case di abitazione.

È una sorte comune anche ai palazzi di grande architettura, quelli nobiliari a cui aveva atteso ad esempio il Plantery, che si può ora quasi commemorare in Via Consolata, come in Via Santa Chiara. Il suo era stato, tra lo scadere del Seicento e l'inizio del secolo, un fertile intermezzo di tipo guariniano; in quegli anni l'attività ingegneresca dei Castellamonte non aveva

del barocco classico, gli parevano ormai tessuto acquisito; un vestito che necessitava un nuovo taglio. Approdato da Roma, Juvarra aveva importato a corte norme di un nuovo codice appreso nel giro del Cardinal Ottoboni, in scambio continuo con l'internazionale accademica dove confluivano i francesi dell'Accademia di Francia a Roma, viaggiatori inglesi e tedeschi, i giovani inviati dalle varie corti, gli ambasciatori in cerca di opere d'arte (a buon mercato e di gusto sicuro, aggiornato), artisti disposti a lavorare nelle capitali d'Europa. In quell'ambiente, che aveva visto avvicinarsi Händel, e stabilmente le famiglie di Scarlatti e di Corelli, lavorando a quel teatrino Juvarra aveva imparato a manovrare con toni flessibili, in sintonia alla sensibilità del nuovo secolo, il mestiere appreso nel cantiere dell'architetto Fontana. Così aveva maturato idee che potrà mettere in atto per committenze di prestigio, per la sua idea dell'architettura a favore del "vivere civile". Gli serviranno in cantiere per nuove chiese, ma anche per i Quartieri militari, per il tracciato della strada di Francia verso Rivoli, per i castelli e per proposte che saranno realizzate nei tracciati di Via Dora Grossa e negli isolati attigui.

Il rapporto con il teatro era stato decisivo per aggiornarlo sui segreti della persuasione, della comunicazione, sui modi più idonei ad esprimere le idee del vivere, ricercando il comodo, l'utile, il piacere della sensibilità. La traccia è individuabile a riprese continue: per la chiesa di Santa Cristina, quando si poneva il problema di come inserire la facciata in una delle piazze più riuscite e "più finite" del secolo; e in quell'autentico teatro classico francese, egli conclude con l'idea pittoresca di una quinta, ariosa come una siepe; per niente legato alla routine del tardo barocco, Juvarra sceglie altra strada. Si vale di molti arrangiamenti, da Bernini, da Pietro da Cortona, da Borromini, sempre tenendo le fila, includendo nella razionalità sensibile anche il capriccio; a differenza della roccaille dei castelli tedeschi o quella sofisticata dei maestri francesi, Juvarra insiste su motivi forti, sostenuti con mestiere scaltrito da una infaticabile perizia, mai fine a se stessa.

Ed è facile riconoscere il segno di lui, come un'esplosione dell'intelligenza e della più raffinata sensibi-



F. Juvarra: chiesa di san Filippo Neri, Torino, interno

passaggi sempre più accidentati, si attendeva all'architettura della città, e ora sarà utile, come in una proiezione dell'ascolto, ripercorrere quegli isolati dentro una mappa che contava fin da allora punti di grande verità; l'itinerario del Seicento può condurci attraverso quelle strade a quella dedicata al Bellezia, il sindaco della peste del 1630, e attraverso il centro più storico e più fatiscente, alla piazza dedicata da Torino a Emanuele Filiberto, autentico assemblaggio di Sette e Ottocento, che ora si difende da sola. Così non è un caso

per nulla scalfito lo stupore di fronte alla invenzione di Guarini, e la fortuna si misurerà ancora nel 1737 quando il Vittone ne pubblicherà il "Trattato dell'Architettura Civile".

Juvarra

Risulta per questo ancora più sorprendente che dopo il 1715 Juvarra non abbia esitato a voltare pagina; in realtà anche Vittorio Amedeo II aveva ritenuto giusto mutare registro. La retorica del letterato Tesauro, la compassata fermezza

lità, passando da Superga a Santa Cristina, per la facciata, o all'interno di San Filippo, al Carmine, a Stupinigi. Per mano di Juvarra l'insieme si rischiava con scelte a favore dello stucco bianco; momento alitante le volte intrise di luce protagonista; è anzi il nesso più stringente e insieme metafora che coinvolgeva, con chiaro passaggio, sentimento religioso e quello altrettanto disponibile del pensiero musicale. Uno scambio a sollecitazione continua, come sottolinea ogni particolare, nell'intaglio sottile e nel disegno degli stucchi fioriti: filo conduttore una tensione ancora oggi sul punto di misurare quanto la musica agisca con immediata apertura e quanto l'architettura proceda con rapporti mediati ma non meno efficaci e risoluti.

Architettura e musica

Secondo l'estetica del Settecento, Juvarra concretava in senso tattile idee musicali, con una misura scintillante, fuori da ogni arbitrio, passando dalle invenzioni dei suoi "pensieri" per i primi schizzi, all'architettura, elaborata con molte riprese colte e altre all'apparenza naturali, come un complesso a più voci dove egli era il grande regista, attento a un ritmo largo, continuo. Potevano così coesistere con Juvarra le riprese da Monteverdi, da Frescobaldi, con quelle attuali da Scarlatti, Corelli, Vivaldi; e il materiale della raccolta Foà-Giordano ci aiuterà a cogliere questi rapporti, studiati ora per Juvarra-Corelli da J. Marx, dalla Viale Ferrero e dal Mischiati. E alla Viale Ferrero spetta aver organizzato da tempo tutto il materiale scenografico di Juvarra, e del suo seguito, così all'avanguardia per il Settecento europeo.

Non dobbiamo infatti dimenticare a questo punto il ruolo importante che direttamente coinvolgeva l'architetto barocco di fronte agli spettatori: ideatore di macchine, doveva discuterne con i letterati di turno, o mettere mano ai testi che presiedevano a quei complicati intrecci di concetti, argutezze e metafore; l'architettura doveva tradurli in figura stabile, quanto bastava a quel gioco dell'effimero; la musica ne sarebbe stato il commento, in certo senso il coronamento finale e avrebbe alleggerito gradevolmente ogni asperità concettuale.

Alla musica l'architettura si dimostrava deferente per parte sua an-

che nei vari momenti del progetto; e Juvarra lo dichiara nelle "invenzioni" e nella "disposizione", nella "simmetria" variata delle parti, e infine nella "convenienza", nel "decoro" delle parti ornamentali. A questo punto l'estetica del Settecento aveva amato introdurre un carattere di "leggiadria" che direttamente si riferiva al piacere delle sensazioni, alla sollecitazione della

stre sensazioni"; ne è convinto anche Voltaire, che chiarisce nel suo *Dizionario Filosofico* come su quella base si potesse organizzare la conoscenza. E su questo ritmo Juvarra organizza i suoi interni, a grandi navate, o a pianta centrale; una enorme aula risonante, in San Filippo; a navate e cappelle con movimenti di struttura allora senza precedenti, per gallerie ad archi



F. Juvarra: chiesa di san Filippo Neri, Torino, la volta

curiosità nemica della noia, oltre che all'appagamento del giudizio dell'intelletto. Anche l'artificio era dunque un esercizio dell'intelligenza e ora della sensibilità, usato, a differenza di quello seicentesco, con la massima delicatezza: si erano tanto perfezionate le strade della percezione nella convinzione che "le idee provengono dai sensi" e "le nostre prime idee sono le no-

traforati nel Carmine, dove eliminata ogni lentezza, ogni predilezione ripetitiva, sceglie per gli effetti di luce un mondo diverso, permeato da misticismo religioso (Norberg Schulz); dovunque l'inserimento degli stucchi bianchi come eccezionale commento di base. A questo punto entrava in gioco il senso ludico, uno degli ingredienti base per il Settecento, insieme al senso del-



F. Juvarra: "Pensiero per Salone magnifico", Scena X del "Teodosio il giovane", Roma, Teatro Ottoboni (1711), Torino - Biblioteca Nazionale

l'ironia, che alleggerisce ogni proposta risolutiva. E va ricordato il suo suggerimento per la decorazione di Superga, dove aveva richiesto agli scultori del cantiere, come elemento di base, il motivo dell'angelo; dovevano essere putti, Serafini, testine angeliche, e l'Istruzione del 1730 li chiede di marmo di Carrara (mentre per i marmi colorati si attingeva alle cave di Frabosa, Gassino, Brossasco, Foresto,

Como, Susa, Verona), "di diferente e ben intesa bizaria che scherzino bene", "in piedi, a sedere e volanti che reggono di palme e corone d'alloro simbolo della Vittoria"; "saranno lustrati come parimente le palme" e per l'altar maggiore "due Angioloni di tutto rilievo", "tutto in un pezzo con novoli sotto", istruzioni riportate ora nel volume nuovissimo del Carboneri.

L'ornato avrebbe legato l'insieme

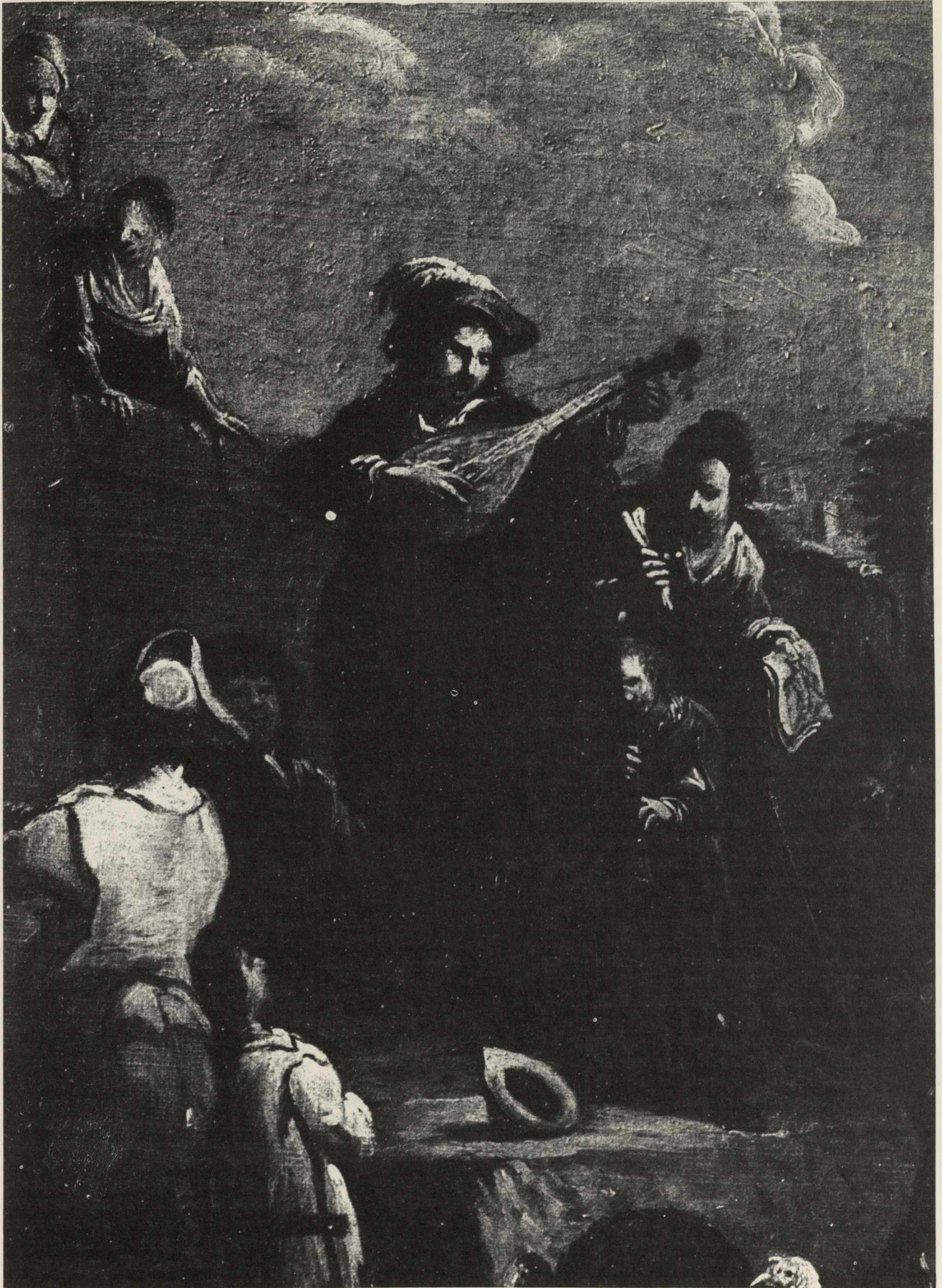
valendosi di nuova sobrietà; capitelli corinzi, serti fioriti, una discezione che sottolineava anche maggiormente il momento rasserenante e vitalistico. Si concretava il luogo aperto di un teatro lucido e insieme teso a esprimere vibrazioni, con risonanze e pause meditate; proposte che Vittone travolgerà, con ritmo più urgente, attingendo a piene mani ai contrasti suggeriti da Guarini, ma apprezzando al massimo la contemplazione luministica di Juvarra.

In quegli ambienti troveranno allora posto anche le consolle, a lato degli altari, appliques a specchi, cornici intagliate e dorate con riferimento ai motivi delle cineserie e a quella varietà curiosa che gli illuministi insegnavano ad apprezzare nell'armonia, quasi un equivalente dei clarinetti e degli oboi prediletti da Rousseau. È un fatto decisivo che per illustrare la voce "Teatro", nella Enciclopedia di Diderot e di D'Alembert fosse stato scelto lo spaccato del Teatro Regio di Benedetto Alfieri, aperto nel 1740, edito in folio con le relative nitidissime incisioni nel 1761. Alfieri lavorava in quegli anni anche al completamento della piazza Castello con il Palazzo multiplo delle Segreterie di Stato, 1738-1757, finestre a timpani triangolari di taglio rigoroso, portici al massimo funzionali, a bugnato sobrio; soluzioni che ancora oggi legano strettamente la piazza torinese all'illuminismo europeo.

Dopo Juvarra

Per primo Juvarra aveva capito il valore di quell'ambiente urbano, ne aveva esaltato la durata con l'inserimento della facciata di Palazzo Madama, 1718, o in rapporto alla collina per Superga, dal 1716 al '31. Ma anche per le strade della vecchia Torino, il suo lavorare la città aveva finito per creare nuclei non più elitari ed esclusivi, ed in questo sarà seguito dagli architetti del Settecento, attivi in città e alle ville della collina; non a caso il ritrattista di quegli ambienti urbani sarà per una occasione eccezionale il Bellotto, sui ponti di Torino nel 1747; e solitamente era il popolare Graneri, dopo l'Olivero.

L'attenzione al dato popolare e quotidiano era passata nell'architettura religiosa per mano del Vittone. Sotto quelle volte trovavano posto le macchine processionali, le



P.D. Olivero: "I musicanti in piazza", Torino - Museo Civico



F. Juvarra: chiesa della beata Vergine del Carmine, Torino, interno

sculture robuste tratte pari pari da quei teatri devozionali, tendenti alla mimica e al grottesco, con relativa musica d'accompagnamento. Si legavano alla decorazione a stucco bianco protagonista degli interni del secondo Settecento, ai fiori in cartapesta, alla policromia degli oggetti d'uso liturgico; avevano segnato un trapasso decisivo rispetto al gusto persistente della Controriforma, alle scelte di quei trionfi penitenziali, con preferenze per il marmo nero e grigio di Frabosa, al massimo il verde di Susa, il giallo di Verona; ormai non dettava legge il promemoria dell'Escorial o il verbo dei Gesuiti, ma si facevano sentire esigenze molto locali, della provincia, con le infiltrazioni delle confraternite popolari, con gli arrivi di opere d'arte da Roma e Napoli, offerti dalla corte con prefe-

renze per soluzioni al massimo vicine all'intermezzo teatrale: così ancora a metà Settecento si apprezzava per San Filippo il contrasto dell'altare guariniano, del Garove e del Bertola (1695): "Quel, che presentemente vi è di più notevole, si è l'Altare maggiore, di gran mole, e tutto di finissimi marmi, ornato di belle statue, e di fogliami dorati, che si attorcigliano alle sei colonne a vite. Il Quadro è del celebre Cavalier Maratti". Seguiva la citazione per il quadro dell'ultima cappella a sinistra, con San Filippo, capolavoro del napoletano Solimena, e quello del primo, con il San Lorenzo del Trevisani, pittore protetto del cardinal Ottoboni e amico di Corelli. Importante l'accento riservato alle molte argenterie, agli apparati lignei, "Candellieri, Croci, e Carte

Glorie, tutte della stessa materia inargentate", "Contraltare col fornimento del Tabernacolo, e gradini per l'Altare maggiore, tutto di madreperla incastrata in argento. La Tappezzeria è di damasco cremesi con galloni". Un completo arredo teatrale; e infatti "In questa Chiesa v'è musica tutte le Feste...".

Grande risalto per la scenografia rocaille anche nell'interno di Santa Teresa, dei Carmelitani Scalzi, sostenuti dal Duca Vittorio Amedeo I. Le Guide ricordavano per magnificenza la cappella fatta edificare in onore di San Giuseppe per voto della Regina Polissena, attenta con Carlo Emanuele III alle riprese dei lavori ultra raffinati a Stupinigi; aveva perfezionato anche quella chiesa dove si ammiravano le pitture del napoletano Giaquinto, richiesto alla corte di Madrid, per il Palacio Real e per Aranjuez, e soprattutto il prestigioso insieme con la Gloria di San Giuseppe "il tutto di alabastro egregiamente lavorato... in mezzo a sei Colonne di marmo a varj colori, dalle quali vien sostenuto con vaghissimo Cupolino tutto dorato, con cristalli, e lavori in seta in guisa ordinati, che pare continuamente illuminato dal Sole, quantunque il tempo sia nuvoloso".

Qual'era il movente in atto in quelle chiese, nel dopo Juvarra, con Vittone sui ponti alle prese con il capriccio dilagante della rocaille e le nuove idee dell'illuminismo? Intanto una fiducia illimitata nella tecnica, al servizio non di richieste sofisticate ma di proposte concrete, per uno spettacolo dove sorpresa e contemplazione religiosa erano raggiungibili sui fili di un piccolo mirabile palcoscenico. Gli chiedevano, quelle confraternite, una chiesa che fosse "vaso dotato di novità e di scherzosa vaghezza", senza "che fosse per loro di troppo sensibile dispendio", ed egli rispondeva trafficando pennacchi traforati, con giochi ottici che dimostravano, come ha suggerito Paolo Portoghesi, la lettura dell'Algarotti sulla teoria dei colori che esprimeva "garbatamente l'antinomia tra la concezione assiomatica di Cartesio e quella propriamente scientifica di Newton". La luce, "la bramata luce", filo conduttore: le fonti multiple con rifrazioni a riverbero, che si valevano degli archi liberi, dell'ossatura aperta, in Santa Chiara e in Santa Maria di Piazza, con un chiaro

pensiero alla relatività e alla disponibilità infinita sulle strade della percezione sensibile, da percorrersi con gioia ed esultanza continua, come indicavano i canti, i mottetti, le arie.

In quest'aura librata e insieme tangibile, il barocco sceglieva una dieci cento sale d'ascolto, coinvolgendo musica e architettura. Lo scambio si riscontra puntuale in Vittone, che ricerca proporzioni secondo varietà di "note fuse e semifuse", "che per la loro modulazione fanno con più dolcezza gustare le note essenziali degli accordi". Ed erano accostamenti, come ha notato Portoghesi (1966), non di tipo pitagorico, ma appunto ripresi nei termini propri della psicologia del sensismo inglese, che poteva nel caso di Vittone reimpiegare molti

suggerimenti per il dato semplice, in alternativa aperta. Qui trovava appoggio quella idolatria della luce, che egli riesce a realizzare con accorgimenti spaziali, e hanno suggerito a Wittkower e Norberg Schulz confronti puntuali con il rococò austriaco e tedesco, a favore ora di una libertà accostante; non si trattava quindi di frutti fuori stagione, si discutevano ormai idee molto attuali per la parte figurativa-visiva e per quella musicale.

Lo scambio agonistico, tra architettura e musica, tocca un punto al massimo vivo quando Vittone avverte: "No, non è credibile che il fonte dell'invenzione chiuso trovasi per gli uomini moderni e loro posteri, e che non sia dell'architettura, come tutto giorno esser vediamo della musica..." Era chiara e

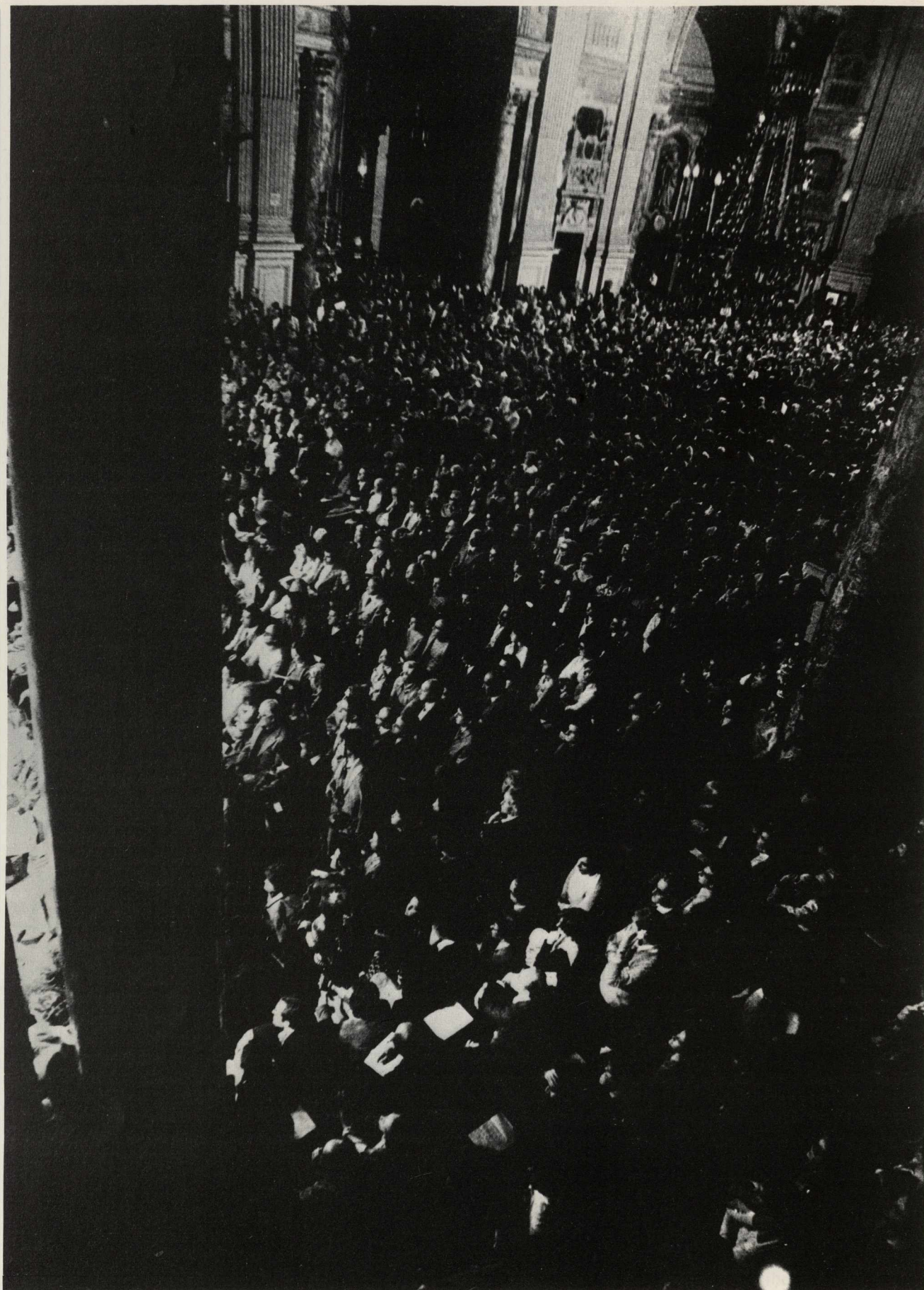
urgente, oltre tutto, la coscienza di una ricerca sul presente e sul futuro, non una passiva restituzione del passato, con la convinzione che non si dà storia senza l'hic et nunc, qui e ora, adesso, per un contatto umano che riesca a cogliere le fila più sensibili e attive, e non solo quelle appariscenti e predominanti; ed è un'idea che può tornare valida anche per noi.

Bibliografia

- M. VIALE FERRERO, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino, ediz. Pozzo 1963
- V. VIALE e A.A.V.V., *Catalogo della mostra del barocco in Piemonte*, Torino, 1963
- P. PORTOGHESI, B. VITTONI, *Un architetto fra illuminismo e rococò*, Edizione dell'Elefante, Roma, 1966
- M. PASSANTI, *Lo sviluppo urbanistico di Torino*, Torino 1966
- A. GRISERI, *La metamorfosi del Barocco*, Einaudi, Torino, 1967
- L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino, dal rinascimento al barocco*, Le Bouquiniste, Torino, 1968
- A. CAVALLARI MURAT e A.A.V.V., *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca*, voll. 1-2, Utet, Torino, 1968
- R. WITTKOWER, *Introduzione al Guarini*, in Atti del Convegno "Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco", Torino, edizione 1968, Torino 1970
- M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino ediz. Pozzo 1970
- R. WITTKOWER, *Le cupole del Vittone*, in Atti del Convegno Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento, 1970, edizione Torino 1972
- G. ARGAN, *La tecnica di Guarini*, in Atti del Convegno cit. Torino 1968, edizione Torino 1970
- L. FIRPO, *Torino ritratto di una città*, Torino 1971
- L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, Casanova 1971 e 1974
- C. NORBERG SCHULZ, *Architettura Barocca*, Milano, Electa 1971/72 voll. 1-2
- V. MOCCAGATTA, *La chiesa dei Santi Martiri in Torino*, in Boll. Soc. Archeologia e Belle Arti, 1971-72 e 1976-77
- M. BERNARDI, *Torino, Storia e Arte*, Guida della città e dintorni. Torino, Pozzo 1975
- U. BERTAGNA, *Vicende costruttive della Chiesa del Corpus Domini e dello Spirito Santo in Torino. I, Il Corpus Domini da Vitozzi a Vittone*, in "Palladio", 1977, pp. 75-114
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco*, voll. 1-2, Roma, Bolzoni, 1977
- AUTORI VARI, *Torino dall'età Romana al XX Secolo*, Programma didattico "Per conoscere la città" a cura dell'Assessorato per la Cultura, Torino 1979 (con bibliografie)
- N. CARBONERI, *La Reale Chiesa di Superga di Filippo Juvarra*, Corpus Juvarrianum - Torino, ediz. Ages Arti Grafiche, 1979



F. Juvarra: altare di san Giuseppe con sculture di S. Martinez, Torino, Chiesa di santa Teresa



"Settembre Musica" 1978

Marie Thérèse Bouquet

ASPETTI DELLA VITA MUSICALE A TORINO DAL 1562 AL 1714

La ricchezza degli apporti esterni e l'apertura dei sovrani alle voci della cultura fanno di Torino, in questi centocinquant'anni, una città che può a buon diritto dirsi europea.

La funzionalità scenografica della settecentesca Torino barocca, della Torino capitale, è un fatto scontato nei suoi valori ormai riconosciuti e studiati anche se, oggi, privi di alcuni importanti punti di riferimento come gli scomparsi palazzi di Mirafiori e di Viboccone i cui splendori di sale e giardini popolati di animali esotici sono entrati un poco nella leggenda. Le vicende che hanno cancellato tante testimonianze architettoniche della storia torinese sono state forse ancora più inesorabili per quanto riguarda la continuità della tradizione musicale che, tuttavia, è possibile ricostruire nel tentativo di ridare una voce alla tensione barocca della Torino creata da un Castellamonte, da un Guarini, da un Juvarra.

Il discorso può incominciare dal 1562, anno in cui il duca Emanuele Filiberto si stabilì a Torino, togliendo a Chambéry la corona di capitale degli Stati di Savoia per portarla al di qua delle Alpi. Emanuele Filiberto trovava una città ancora sostanzialmente gotica nella quale il Rinascimento aveva una presenza piuttosto episodica: la severa, essenziale purezza della cattedrale, un oratorio (oggi scomparso) edificato da Matteo Sammicelli. Soltanto nella seconda metà del Cinquecento alcuni palazzi privati introdussero nella città un nuovo elemento stilistico. L'esigenza di creare, da una città di provincia, una capitale si impose immediatamente, ma fu sopravanzata dalle esigenze militari per cui la priorità andò alla cittadella che risultò una delle più efficienti d'Europa. Non bisogna dimenticare però che Emanuele Filiberto chiamò presso di sé il Palladio e che fu in relazione

con Vincenzo Scamozzi. Questi architetti non realizzarono nulla in Torino, a quanto ci è dato sapere, ma probabilmente, restarono le loro idee, un pensiero che, in qualche modo influirà su quelli che saranno gli sviluppi ulteriori della città; Emanuele Filiberto non aveva cercato soltanto l'ispirazione presso Nostradamus... Creare una capitale era senza dubbio un tema affascinante per un architetto come per un monarca. Scriveva il Mallé: "Tutti i maggiori architetti piemontesi o attivi in Piemonte nel '600 si educarono a Roma; ma s'adeguavano in pieno al carattere locale. In Torino trovarono l'ambiente dove esplicitarsi più liberi, senza inceppamenti di tradizioni codificate e aderirono al tono che essa stava prendendo o aveva preso, di grande città dagli interessi internazionali, politicamente e sul piano artistico, fin da quando il Piemonte, con Carlo Emanuele I, s'era incastrato tenace e altezzoso tra Francia, Spagna e Austria. Un secolo dopo, quando in Roma erano scomparsi Bernini e Borromini, diventava più stimolante per un architetto operare a Torino che a Roma stessa; questa passava alla rielaborazione accademica, quella rinnovava un modo figurativo e definiva un linguaggio europeo" (*Le arti figurative in Piemonte*).

Il nostro discorso si arresterà al 1714, non perchè la data segni il termine della parabola musicale piemontese (potrebbe anzi essere considerata l'alba di un periodo rigoglioso che durerà sino alla fine del secolo, ma perchè segna la fine del ducato di Savoia e l'inizio del regno di Sardegna con Vittorio Amedeo II. È una scelta che si do-

veva compiere trascurando sia il periodo Quattro - Cinquecentesco, con i suoi grandi nomi di risonanza europea, che il contributo piemontese al mondo musicale del Settecento.

Per il periodo preso in esame tenteremo di presentare tre aspetti dell'epoca nella quale Torino nasceva come capitale, che a noi paiono essenziali alle vicende artistiche della città.

- 1) Il ruolo delle principesse
- 2) La politica artistica dei duchi di Savoia
- 3) La musica alla cattedrale San Giovanni Battista

1) Il ruolo delle principesse

Emanuele Filiberto è noto come "protettore dei musicisti" così come si conosce il gusto per le arti e le feste di Carlo Emanuele I, ed è stato approfondita la riforma dell'organizzazione musicale effettuata da Carlo Emanuele II; ma forse non è mai stato sottolineato il ruolo svolto dalle principesse del ducato di Savoia nel campo musicale. In conseguenza del loro intervento nacque una nuova forma di spettacolo, famiglie di musicisti famosi si stabilirono in Piemonte, tutta una letteratura fu prodotta e il balletto di Corte caratterizzò per molto tempo questo Nord della penisola. Nel corso del secolo XVII^o incontriamo (per essere precisi, dal 1562 al 1714) una principessa spagnola e cinque francesi, figlie, sorelle o nipoti di re. Questo è sufficiente a definire l'orientamento degli interessi artistici della Corte torinese.

Margherita di Francia

Forse Margherita di Francia, la sposa di Emanuele Filiberto, fu quella che diede un minor apporto personale alla musica; assecondò il marito in modo ammirevole, circondata come era da poeti e letterati: Nicole Denisot, Jean Morel, Bartolomeo Delbene la seguono a Torino; Joachim du Bellay "l'aveva chiamata la Pallade nostra, Pierre Ronsard l'aveva descritta intenta fra le sue donzelle al ricamo, Pierre l'Hospital l'aveva cantata in distici latini, Claude du Buttet cantò l'epitalamio per le nozze" (Fr. Cognasso). In tale contesto i musicisti non potevano che felicemente inserirsi, tanto più che siamo nel tempo in cui musica e poesia sono particolarmente legate nel favore generale: è l'epoca della Pléiade, dell'Accademia di musica e di poesia fondata a Parigi nel 1571 da Jean-Antoine du Baïf, delle ricerche fiorentine compiute dalla Camerata dei Bardi con Peri, Caccini, Rinuccini e Galilei, dell'invenzione del "*recitar cantando*" e della riscoperta dei valori della poesia greca. Per merito di Margherita, il duca (che personalmente era più portato alla matematica e ai problemi militari, che verso la poesia) fece venire a Torino musicisti numerosi e validi; era suo intento ricreare la Cappella musicale e di riportarla agli antichi splendori. Questi splendori che avevano fatto scrivere, nel 1438, ad un contemporaneo di Guillaume Dufay (allora maestro di cappella presso la Corte di Savoia per 7 anni non consecutivi fino al 1455) che si trattava della "Cappella migliore del mondo". Si videro quindi riapparire, dopo il 1562, i musicisti della Cappella e della Camera e, accanto a loro, quelli della Cittadella: si trattava di alcuni violini, di trombe e tromboni legati al servizio personale del duca e che lo seguivano nei suoi vari spostamenti.

Uno dei fatti salienti dell'atteggiamento di Margherita fu la mitezza e comprensione nei riguardi dei seguaci della Riforma e, dopo la terribile repressione della Saint-Barthélemy (1572), molti ugonotti, soprattutto se poeti o musicisti, poterono trovare in Piemonte una piccola tregua e minori rappresaglie, anche se l'accoglienza non poteva essere definita entusiastica. Questa larghezza di vedute la si riscontra nel clima generale di Corte ed è nella stessa epoca che gli ar-

chivi musicali della cattedrale ampliano la loro collezione di manoscritti e di edizioni provenienti dalla Francia. A Torino si cantano opere del lionese, vittima della Saint-Barthélemy, Philibert Jambedefer e, insieme con gli Arcadelt, Cadeac, Certon o Claudin de Sermsy, si ascoltano Goudimel e Claude Le Jeune. Si tratta, naturalmente del repertorio cattolico di questi musicisti ugonotti: non pare infatti che venissero eseguiti i loro salmi, tipici della liturgia riformata. Tuttavia è interessante constatare che veniva copiata la messa di Claude Le Jeune (il copista gliene attribuisce addirittura due) e saremmo tentati di ipotizzare un atteggiamento favorevole di Margherita nei riguardi di questo compositore.

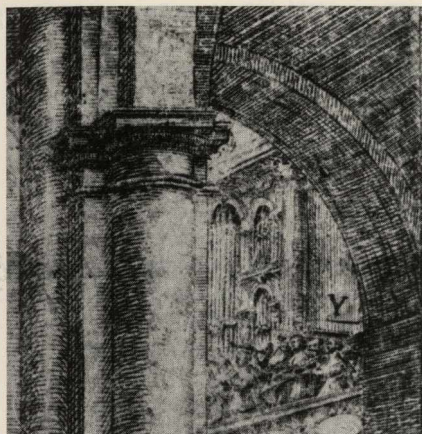
Caterina di Spagna

Con la duchessa Caterina, sposa di Carlo Emanuele I, è la Spagna che si affaccia sulla scena piemontese: si tratta infatti dell'infanta figlia di Filippo II. È un intermezzo spagnolo in un secolo di musica francese; ed è precisamente con Caterina che una nuova forma di spettacolo appare alla Corte di Savoia. Giunsa a Torino per il matrimonio, nel luglio 1584, l'infanta portò con sé, non soltanto un seguito considerevole di dame e di cortigiani, ma pure una serie di tradizioni spagnuole tra cui gli *Zapate* (o *Sapate*) che troveranno in Piemonte un terreno favorevole. Lo spettacolo sarà in voga sino alla fine del secolo senza che nemmeno le successive principesse francesi pensassero di sostituirlo. "Gli Zapate, che non sono praticamente più in uso che alla Corte di Savoia, ci dice il Padre Ménestrier, sono una specie di omaggio e vengono offerti il giorno di San Nicola con delle dediche che sorprendono gradevolmente le persone cui sono destinate, particolarmente quando si fanno con delle macchine e delle rappresentazioni come se ne fanno di molto spiritose e gradevoli in questa Corte. Il termine non deriva da calzatura, che si chiama Zapato in lingua spagnuola, ma da Zapata che significa *le cuil* che si mette sotto il cardine delle porte delle case dei poveri e come attraverso questo posto si introducono segretamente le cose che si vogliono donare senza essere visti, così si è dato il nome di Zapate a questa specie di omaggio che si fa con della sorprese". L'as-

senza di uno schema preconstituito offriva alla creatività di colui che oggi chiameremmo "regista" la possibilità di ogni bizzaria e magari di stravaganza e l'appello alla componente musicale era inevitabile, creando così una concorrenza al più aulico e affermato balletto di Corte. Purtroppo ci sono giunti scarsissimi documenti concernenti la storia e i dati realizzativi di tale forma di spettacolo e nulla assolutamente sulla musica che lo accompagnava. Si sa, per esempio, che il Zapate del 1673 fu interpretato da due cantanti accompagnati da 11 violini, 7 liuti e tiorbe diretti dal liutista Charles Mouton con una spinetta e 2 clavicembali. Ma per i dettagli si è ridotti a mere ipotesi.

È nata dunque una forma di spettacolo d'importazione in Piemonte, ma i musicisti continuano ad essere legati alla tradizione italiana o francese. Non si ritrovano tracce di spagnuoli agli inizi del Seicento e quanto Carlo Emanuele I riorganizzerà la sua Cappella, nel 1610 circa, l'affiderà ad un italiano, il celebre Sigismondo d'India. Vedremo più avanti quanto i rapporti politici con Mantova e Modena abbiano influenzato la musica in Piemonte più profondamente che la Spagna, pure così rappresentata a Corte. Incontriamo invece tre musicisti portoghesi: a loro è affidata l'educazione musicale dei Serenissimi Principi e delle Infante. Bartolomeo Guericio, Pietro e Francesco de Silva resteranno a Torino cinque anni (1609-1614) presso i loro giovani allievi con dei colleghi ebrei. Si verifica infatti a Torino, nei primi anni del secolo, un fatto per l'epoca piuttosto insolito: numerosi musicisti sono ebrei e quando non sono cantanti sono sempre liutisti... Il primo, con titolo ufficiale, è Angelo De Rossi, liutista e professore, dal 1608, di S.A.R. il duca Carlo Emanuele.

A Torino si poteva sentire della musica spagnuola alla fine del Cinquecento? A palazzo probabilmente, perché è difficile immaginare la giovane duchessa senza le melodie della sua terra e della sua infanzia. Alla cattedrale certamente; gli archivi ci hanno infatti conservato dei volumi di L. da Vittoria (gli uffici della Settimana Santa, il Canticò della Vergine, gli Inni per tutto l'anno, le parti manoscritte di una messa), il secondo libro di Messe di Francisco Guerrero ed una rac-



Particolare dell'incisione di G. Boetto a pag. 22

colta stampata a Madrid nel 1598 contenente delle Messe di Rogier e di G. de Ghersem, vice maestro della Cappella Reale di Spagna dal 1598 al 1604.

Con le duchesse Margherita e Caterina, abbiamo visto nascere una certa tradizione musicale orientata dapprima verso la musica accademica e, in seguito, verso i divertimenti e gli spettacoli: non dimentichiamo che, già alla fine del secolo XVI^o, le rappresentazioni con macchine erano accolte con entusiasmo e che Torino non voleva essere da meno che Mantova. Anche se non trattiamo qui specificamente il tema degli spettacoli di Corte, dobbiamo tuttavia ricordare che Carlo Emanuele trasformava le sue dimore in scenografie fastose per non meno fastosi spettacoli.

Cristina di Francia

1619: Anno significativo nella storia musicale del Piemonte. Cristina di Francia, sorella di Luigi XIII, sposa il futuro duca di Savoia, Vittorio Amedeo I. Con questo matrimonio la componente francese entra nel gioco della musica piemontese per restarvi fino al 1714. Buona musicista, Cristina vuole avere nella sua nuova patria i suoi svaghi prediletti e sarebbe veramente troppo lunga l'enumerazione dei rapporti franco-piemontesi tra il 1619 e il 1648. Torino si orienta sulla Francia, nonostante le tensioni politiche e le guerre, e la Cappella musicale diventa un centro di musica francese. Nel 1628, la duchessa scrive al proprio ambasciatore a Parigi per richiedere dei musicisti francesi e subito un piccolo gruppo arriva a Torino: Boyer, Conversant e Parisot, accompagnati da Jessé Dampmartin. Si stabili-

rono presso Cristina che loro accordò un trattamento speciale, creando un nuovo insieme: il *Cabinet Français*. Così, 25 anni prima che Luigi XIV creasse il suo *Cabinet Italien*, l'idea di un piccolo complesso di musicisti stranieri destinati ad interpretare le opere del loro paese, era già stata realizzata. Per Cristina di Francia (fu la prima Madama Reale di Savoia) esistevano compositori che componevano espressamente delle arie di Corte e violinisti e "baladins" che lavoravano alla preparazione dei numerosi balletti di Corte che rallegravano i palazzi torinesi. E con quest'ultimo fatto tocchiamo un fenomeno di estremo interesse perché il balletto di Corte si affermò a Torino con un vigore forse maggiore che gli Zapate. Il risultato fu che, dal 1619 al 1664, unicamente o quasi, il balletto di Corte ebbe diritto di cittadinanza in Piemonte, ritardando l'avvento del melodramma italiano già particolarmente fiorente in altre regioni della penisola. In Italia le preferenze andavano nettamente al melodramma, in Francia alla danza e notiamo che, per uno di quei curiosi ricorsi di cui la storia non è avara, era stato proprio il Piemonte a dare i natali all'autore del primo balletto di Corte francese, Baltazar de Beaujoyeux (Baltazar di Belgioioso), creatore del *Ballet Comique de la Reine*, nel 1581. Resta il fatto che a Parigi come a Torino, si danza e che le varie ricorrenze annuali – il periodo di Carnevale, le feste e gli anniversari della famiglia ducale – sono contrassegnati da balletti. Filippo d'Agliè è il fecondo creatore, testo e musica, della maggior parte di questi spettacoli.

Maria Giovanna Battista e Anne d'Orléans

Quest'uomo che fu, insieme, ministro, consigliere ed amante di Madama Reale "doveva portare la Corte piemontese sullo stesso livello di quella di Francia per il numero e il successo degli spettacoli coreografici" (G. Tani). Evidentemente se si aggiungono, a questi fatti tecnici e di costume, i viaggi di alcuni musicisti – de Nyert, Dassoucy, Lallouette, Mouton –, lo stabilirsi definitivamente in Piemonte di famiglie quali i Farinel o i Giay, non è possibile evadere dalla visione di un Piemonte secentesco francese, almeno come cultura

musicale. Dopo Cristina è infatti la volta di Françoise d'Orléans, che morì dopo appena un anno di matrimonio, ma per la quale Carlo Emanuele II aveva fatto venire cantanti francesi (tra cui la celebre Melle Hilaire), musica francese (le arie di Michel Lambert), violinisti e compositori francesi (i de La Pierre). Con Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, seconda moglie di Carlo Emanuele II e seconda Madama Reale di Savoia, incomincia ad infiltrarsi, nel campo musicale, una tendenza all'autonomia, quasi ad una liberazione dell'egemonia francese. È vero che, nel 1678, restano ancora Jean-François Lallouette (allontanatosi da Parigi per disaccordi con Lully) con il titolo di "Compositore delle composizioni francesi della Cappella" e che, nel 1688, appare il cugino primo di François Couperin le Grand, Marc-Roger Normand nominato da Vittorio Amedeo II, nel 1699, organista della Cappella Reale dopo aver insegnato il clavicembalo alla principessa di Carignano. Ma, da alcuni elementi, si incomincia ad intravedere l'era italiana della Corte di Savoia. La famiglia Somis, di origine piemontese (Chieri), da parecchi anni è impegnata ai leggi di violone e di violino quando Giovanni Battista, il fondatore della scuola violinistica piemontese, viene inviato a Roma (1703) per studiare con Corelli. I castrati incominciano a raccogliere i favori, non soltanto dei principi, ma anche del pubblico. Il melodramma guadagna terreno a spese del balletto di Corte, che tende a sparire. Un fatto ci appare significativo dell'evoluzione in senso peninsulare del gusto generale: Lully non fu mai eseguito a Torino; erano invece applauditi Domenico Gabrielli, Sabatini, Pallavicini, Bononcini o Pollaroli. Siamo alla vigilia dell'età d'oro dell'opera napoletana e vicini all'apertura del Teatro Regio (1740) destinato ad essere il tempio di tale opera. La situazione è ormai rovesciata definitivamente e gli interessi culturali del reame di Sardegna sono rivolti verso il resto d'Italia.

Fu in questo momento della storia che apparve l'ultima principessa francese, Anne d'Orléans, nipote di Luigi XIV, sposa di Vittorio Amedeo II (il primo re di Sardegna) e destinata ad essere madre di Adelaide di Savoia, duchessa di Borgogna. Contrariamente alle princi-

pesse che l'avevano preceduta, Anne non cercherà di imporre uno stile di musica, nè a creare od affermare una forma di spettacolo; non porterà con sé dei musicisti e lascerà il ruolo di ponte musicale tra la Francia e il Piemonte al principe di Carignano. Anne d'Orléans accetta l'ambiente musicale italiano e fa del suo meglio per integrarvi. Per facilitarle il compito, un musicista della Cappella Reale scrisse, nei primi anni del Settecento, un piccolo trattato intitolato *Méthode élémentaire de musique*. Scritto in francese, questo "Metodo" cerca di chiarire alla principessa "la facilità e la differenza esistente tra la musica alla francese e quella all'italiana". Siamo agli inizi di un secolo di battaglie musicali tra la Francia e l'Italia: nel 1702, *le Parallèle des Italiens et des Français* di Ragueneau cui risponderà, nel 1704-1705, *la Comparaison de la musique italienne et de la musique française* del Lecerf de la Viéville. Una "guerra" accanita tra le due "sorelle nemiche", che in Piemonte non avrà praticamente eco, forse per lo spirito di tolleranza e il buon gusto della principessa Anne d'Orléans che, emulando Margherita di Francia, favorì in terra di Piemonte il superamento di divisioni e querele, realizzando la "riunione dei gusti" proposta da celebri musicisti.

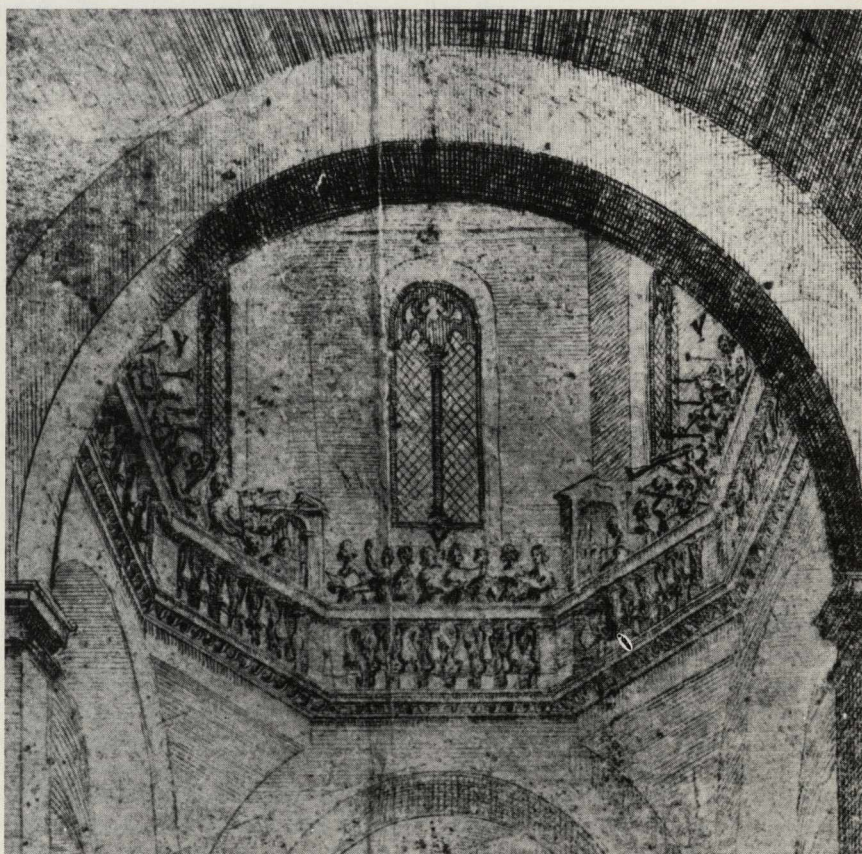
2) La politica artistica dei duchi di Savoia

Due nomi interessano specificamente il periodo che abbiamo preso in considerazione: Carlo Emanuele I e i rapporti con l'Italia, Carlo Emanuele II e i rapporti con la Francia.

Non è il caso di parlare della politica nella sua accezione generale e storica, perchè in causa è unicamente la musica anche se questa è intimamente legata a quella. Carlo Emanuele I, probabilmente grazie all'influenza della madre, Margherita di Francia, è un letterato appassionato di poesia e di musica. I più grandi nomi d'Italia si ritrovano alla sua Corte e, pure sorvolando sul soggiorno del Tasso, ricordiamo che Giovanni Battista Guarini assistette al suo matrimonio con l'infanta Caterina nel 1584: agli sposi dedicò il suo *Pastore Fido* che fu pure rappresentato a

Torino. La *Pastorale* era nata, e Torino se ne appropriò, la trasformò, lo vedremo tra poco, con una certa fantasia. D'altra parte, volgendosi verso l'Italia, il duca aprì le porte dei suoi stati alle forme della penisola e l'interesse generale si volge evidentemente alle ricerche fiorentine. Sarebbe interessante scoprire in qualche cronaca dell'epoca le reazioni dei torinesi di fronte al nuovo stile... Se ci teniamo ai fatti, dobbiamo concludere che, almeno nella buona società, il "recitar cantando" era accolto favorevolmente; la Cappella venne infatti affidata, verso il 1610-1611, ad un ammiratore di Monteverdi: Sigismondo d'India, nobile palermitano nato nel 1580, che aveva soggiornato a Mantova, Firenze ed a Roma. Le varie tappe della sua carriera spiegano il lato madrigalistico della sua produzione che, per qualche aspetto, richiama pure Luzzasco Luzzaschi. Ma, piuttosto che insistere sui musicisti della Cappella e della Camera (il che implicherebbe un discorso prevalentemente tecnico), o sul lato letterario rappresentato dai libretti scritti dal duca stesso o da Ludovico d'Agliè, vediamo quali furono gli spettacoli e le forme musicali

alla moda in Torino fino al 1619. Il *madrigale* è la forma più apprezzata; lo si incontra ovunque e si inserisce anche nel balletto di Corte nei momenti in cui la danza s'interrompe e si tratta di descrivere la vicenda o i sentimenti dei personaggi. Ad una, due o tre voci, è affidato ai migliori cantanti di Corte e anche a voci femminili quali Caterina d'Asti "musica da camera" e Isabella Lessona, una delle cantanti più apprezzate a Torino nella prima metà del secolo XVII°. Ambedue cantano arie e recitativi nelle principali feste di Corte durante le quali vengono impegnati musicisti professionisti mentre i ballerini sono i membri della famiglia reale – il duca, la duchessa, i principi, le principesse e gli stessi cortigiani. La danza resta un divertimento aristocratico e alla Corte torinese, in quell'inizio di secolo, i ballerini professionisti non sono ammessi (e non erano ammessi nemmeno a Parigi). Incontriamo ancora, al tempo di Cristina di Francia, il conte Filippo d'Agliè autore e insieme interprete dei balletti di cui è librettista, compositore, coreografo e ballerino. Una tenace tradizione ha per molto tempo descritto i principi pie-



Particolare dell'incisione di G. Boetto a pag. 22

montesi più interessati all'arte della guerra che alla musica. È vero che i continui eventi bellici (contro la Francia e la Spagna) riempiono il ducato di rovine e che gli assedi, le carestie, le epidemie, la peste non conciliavano certamente la spensieratezza. Gli intervalli pacifici erano tuttavia sottolineati per quella reazione naturale che sempre consegue ai periodi di estrema tensione e i castelli si trasformavano in teatri per feste grandiose. Quali erano le preferenze? Naturalmente tornei, caroselli, corse al "fachino" nei quali i nobili potevano mettere in valore i loro talenti di uomini di guerra e, a fianco, le feste di Corte quali la favola pastorale dell'*Alvida* (1606) creata da Ludovico d'Agliè o *Le Trasformazioni di Bellonda in Millefonti*, frutto della collaborazione del duca con il d'Agliè nel 1608. Nello stesso anno, la Corte di Torino si impegnerà particolarmente alla creazione di spettacoli straordinari. La ragione era evidente: si trattava del matrimonio di due principesse, Margherita e Isabella, con i duchi di Mantova e Modena. Il duca di Savoia si trovò ad affrontare il paragono con il fasto di Corti come quella mantovana; impresa non semplice se si pensa che il duca di Gonzaga aveva come maestro di cappella Claudio Monteverdi, il quale scrisse per il matrimonio di Margherita con Francesco di Gonzaga, l'*Arianna* e *Il Ballo delle Ingrate*. Si può ipotizzare in tutta logica che Monteverdi sia venuto a Torino per l'occasione; ma non abbiamo documenti che ci permettano d'affermare che abbia fatto eseguire qualche sua opera. Una sola notizia è documentata: il fratello di Claudio, Giulio Monteverdi, fu a Casale nel 1611 per la rappresentazione del suo *Rapimento di Proserpina*. A Torino, incominciando dal 7 gennaio 1608, la città fu rallegrata dalle manifestazioni abituali in simili casi: un torneo, una corsa al fachino, una mascherata, un combattimento tra cani e leoni, tra leoni e un toro e, inoltre, il *Balletto delle Muse* scritto da Giovanni Battista Marino, le opere dei compositori di Corte e alcune Piscatorie. Con queste ultime tocchiamo un aspetto molto particolare degli spettacoli a Torino. Si tratta di una caratteristica della cornice spettacolare del regno di Carlo Emanuele I che sembra affascinato da quella che è pure definita una

opera marina. Può suscitare una certa perplessità stupita il successo di un tale tipo di spettacolo in una capitale coronata da montagne che non si possono certo considerare dimora di divinità marine. Resta il fatto che la forma di spettacolo (variazione dell'egloga e della favola pastorale) nata a Napoli con Jacopo Sannazzaro (1465-1530), con in scena Galatea, Teti e Nettuno circondati a Ninfe, Naiadi e Sirene, riesce a soggiogare gli spettatori riuniti nella sala dei tornei o nella sala bassa del castello, riempita d'acqua per l'occasione. Occorre infatti realizzare un lago dove sistemare un'isola, coralli, barche e pescatori. Tutto questo non era sempre scevro di inconvenienti per la difficoltà di approntare le varie canalizzazioni destinate a portare l'acqua da oltre la chiesa di San Lorenzo (dalla Dora Grossa). Ma difficoltà e inconvenienti non impedivano al duca di far rappresentare ogni anno almeno una Piscatoria a Palazzo. Uno dei principali elementi d'interesse consisteva indubbiamente nel fatto che le Piscatorie permettevano una grande varietà di effetti scenici, molte macchine e, di conseguenza, quel meraviglioso che un pubblico desideroso di stupirsi ricercava. Citiamo un solo esempio: nella Piscatoria del carnevale del 1615, dopo le danze delle Naiadi e le evoluzioni delle Sirene, un sistema di nuvole passava sul mare lasciando cadere una pioggia (vera) sulle tavole degli spettatori...

Dalla Piscatoria al balletto

Il fenomeno dell'acqua ha sempre interessato i realizzatori di spettacoli e, in particolare, degli spettacoli barocchi come elemento luminoso e in perpetuo movimento capace di sposarsi con le curve e le fantasie dello stile. Con l'arrivo di Cristina di Francia, la Piscatoria non sparisce ma evolve: Cristina infatti, oltre al gusto per il balletto di Corte, aveva portato con sé quella passione per le feste nautiche che andava affermandosi in Francia fino agli spettacoli sul Grande Canale di Versailles. A Torino toccherà al Po diventare il teatro naturale di queste manifestazioni. La Corte assisteva dal castello del Valentino alle evoluzioni dei mostri marini e si trattò dunque di una naturale trasformazione del gusto che si rivelò attraverso il fatto episodico delle feste nautiche:

dall'Italia, l'indice torna a spostarsi verso la Francia, confermando il ruolo del Piemonte ponte tra le due culture, i rispettivi interessi artistici e le rispettive tradizioni. La posizione del Piemonte dipendeva evidentemente dalla posizione assunta dal suo capo ed, in questo, si giustifica la definizione che abbiamo dato della "politica artistica" di Carlo Emanuele I. L'ambizione di diventare un principe tra i più importanti della penisola, e di situare il ducato su di un livello culturale non lontano da quelli di Firenze e di Mantova, sono chiaramente leggibili nella linea politica che il duca seguì costantemente. Da Amedeo VIII (che si era legato a Dufay) a Filiberto il Bello (che aveva assunto Anthoine Brumel), fino a Vittorio Amedeo II che trasformerà la Cappella ducale in reale ed a Carlo Emanuele III che la riporterà ad un alto livello europeo, Torino fu sempre un polo di attrazione per gli artisti di passaggio sull'itinerario Parigi-Roma.

Carlo Emanuele II

Con Carlo Emanuele II, figlio di Cristina di Francia, la politica di tendenza francese viene rafforzata nell'intento di dare alla musica piemontese un volto parigino. Contrariamente al nonno, Carlo Emanuele I non si rivolgerà che raramente ad artisti italiani, probabilmente per l'influenza della madre che aveva fatto di Torino una Corte francese. Daremo qualche dettaglio tecnico sull'organizzazione della musica a Corte tra il 1648 e il 1675. Si tratta di dati precisi, desunti dai registri di contabilità della Tesoreria Reale; per la loro stessa precisione permettono di ricostruire le condizioni della vita musicale intorno alla metà del secolo XVII^o e permettono di formarci un'idea abbastanza precisa su come potevano essere interpretate non solo le opere di produzione locale, ma anche quelle del repertorio internazionale: il numero dei musicisti, la loro classificazione, le occasioni nelle quali si esibivano. Così, nel 1648, quando Carlo Emanuele II prese le redini del governo, ereditò l'organizzazione della Cappella e della Camera così costituita: i musicisti del *Cabinet Français* (vale a dire i musicisti francesi al servizio personale della madre); i musicisti della Camera, per la maggior parte violinisti destinati ad accompagnare le feste di

Corte, i balletti, i divertimenti, i concerti che si davano a palazzo; i musicisti della Cappella (che soltanto raramente appaiono nei conti), che si dedicavano alle cerimonie religiose riunendosi a quelli della cattedrale nelle occasioni più importanti.

Il duca conserva, in linea di massima, la stessa ripartizione di compiti, ma i musicisti del *Cabinet Français* non sono più considerati in servizio ufficiale di Corte (restano legati al servizio personale di Madama Reale) e sono sostituiti dai *Musici Armonici* che rappresentano la concessione del duca al gusto italiano. I *Musici Armonici* sono in realtà dei castrati e, come ogni principe che si rispetta (Luigi XIV ebbe parecchi castrati nel suo *Cabinet Italien*), anche Carlo Emanuele II deve poter disporre di queste voci tanto apprezzate. Citiamo, tra questi primi cantanti, Giuseppe Chiarini (che si ritroverà nel *Cabinet Italien* di Luigi XIV), Marc-Antonio Brocchi e Antonio Agnadini. I Musici della Camera sono tutti strumentisti: dieci violini e un basso (Lorenzo Somis). Nel 1663 fanno la loro comparsa i *Musici strumentisti di Camera* (primo passo verso la riforma del 1672) e il duca dispone allora di una ventina di strumenti e di una decina di cantanti. Si tratta ancora di una formazione piuttosto ridotta cui si aggiungeranno ufficialmente due voci femminili: la contessa Catterina Canossa e Felice Brocchi. Dobbiamo segnalare che di voci femminili non ne saranno impiegate mai più di quattro o cinque nel servizio ufficiale. Si tratta di un fatto normale in quel tempo; anche alla Corte di Francia era difficile ad una donna riuscire ad ottenere un incarico nella musica. Occorrerà attendere la fine del secolo e la voga del teatro d'opera perchè le cantanti possano integrarsi in modo abituale nei complessi di corte. Fino al 1672 dunque, la situazione della musica alla Corte di Torino appare piuttosto rudimentale nelle sue strutture; e la cosa non è gradita a Carlo Emanuele II, grande ammiratore del re Sole e desideroso di ricreare a Torino l'ambiente musicale di Versailles. Per raggiungere il suo scopo, egli riorganizza dalle basi i vari corpi musicali facendo scomparire alcuni degli appellativi un po'... semplicisti che abbiamo citato ed affida al maestro di cappella, Giovanni Battista Trabatto-

ne, la responsabilità della Cappella e della Camera; tuttavia, in quest'ultima, isola i violinisti che organizza in "Banda" sul modello della *Bande des 24 violons* di Luigi XIV. Anche Torino avrà dunque, nel 1677, la sua "Banda dei 24 violini" o meglio, per la precisione, 22 violini, più una *tiorba* e un basso. L'organismo è affidato ad un maestro di origine francese, Paul de La Pierre, che lo dirigerà fino al 1689, partecipando a tutte le creazioni di quegli anni sia come violinista e direttore d'orchestra che come ballerino e coreografo insieme con il figlio Paul, de La Pierre junior. Nel 1682, ha luogo una ulteriore riforma dovuta a Maria Giovanna Battista e a Vittorio Amedeo II: la creazione ufficiale della musica della Scuderia. È da sottolineare l'attributo "ufficiale" perchè è evidente che tali musicisti esistevano già, nella prassi, da molto tempo (abbiamo riscontrato i musicisti della Cittadella, loro antecessori, sotto Emanuele Filiberto); ciò che mancava era una organizzazione, delle regole, uno statuto; questi elementi furono precisati nel 1682. Furono chiamati musicisti della Scuderia o genti di Livrea; comprendevano due trombe, un oboe, un timpanista. Rapidamente questo embrione si sviluppò; Vittorio Amedeo II aggiunse altre due trombe nel 1690 e, nel 1694, sette oboi. Nel 1695 la Scuderia conterà 12 strumentisti e occorre sottolineare l'importanza assunta dalla musica a Torino verso la fine del secolo: 2 maestri di cappella fino al 1681, 49 musicisti nel 1689, un maestro di musica per Madama Reale e, fino al 1689, un capo per la "Banda" dei violini.

violoncelli e violini

In quest'ultimo complesso, accanto alle dinastie francesi dei de La Pierre e dei Farinel, si incontrano i Somis tra i quali il giovane Giovanni Battista alle prime esperienze. È il momento del grande sviluppo violinistico in Italia; Corelli ha fondato una scuola nella quale Somis si perfezionerà e la sonata incomincia a conquistare l'Europa. È logico pensare che, almeno nella maggior parte, i violinisti fossero pure compositori (il fatto era norma quasi generale in quel tempo); purtroppo bisognerà attendere Giovanni Battista e Lorenzo Somis per conoscere lo stile di questa scuola piemontese. Ci restano soltanto al-

cune sonate dei primi violoncellisti che possono essere considerati iniziatori della scuola violoncellistica piemontese: Angelo Maria Fiorè e il figlio Andrea Stefano. Quest'ultimo fu l'autore, all'età di 13 anni, di una raccolta di *sonate da chiesa* dedicate a Vittorio Amedeo II (1699) nella quale le sonate sono trattate nello stile classico della *suite*. Il ruolo di questa scuola è ancora oggi misconosciuto e troppo spesso si dimentica che Torino fu, insieme con Venezia, tra i primi centri musicali a tenere a battesimo il nuovo strumento che ebbe immediata diffusione. Poco più tardi, intorno al 1727-1728, arriva a Torino Salvatore Lancetti, autore di numerose sonate e concerti, primo violoncellista della Cappella Reale e del Teatro Regio, virtuoso applaudito non solo in Italia, ma a Parigi e a Londra. Abbiamo appena nominato Fiorè, Somis e Lancetti; occorre aggiungere il celebre liutista Charles Mouton, il maestro di cappella e compositore Jean-François Lallouette e, nel secolo XVIII, i Besozzi, Gaetano Pugnani e Giovanni Battista Viotti. Sono dunque rappresentati validamente il violino, il violoncello, il liuto, l'oboe e il fagotto (i Besozzi); la tromba, di antica tradizione, fu onorata nel Settecento dalla presenza del messinese Litterio Sisto che fu celebre a Parigi dove si esibì ripetutamente a Corte e ai *Concerts Spirituels*. Legato a Torino, Litterio Sisto lascerà, alla sua morte, la tromba d'argento al cappellano di Corte per la celebrazione di messe in suffragio della sua anima, esprimendo inoltre il desiderio di essere sepolto nella chiesa di San Francesco da Paola. Sisto faceva parte di tutto un gruppo di artisti venuti dalla Sicilia, rispondendo al desiderio del giovane re, Vittorio Amedeo II, incoronato a Palermo nel 1714. Nonostante la breve durata del regno sulla Sicilia, Vittorio Amedeo era stato impressionato dal valore degli artisti incontrati. Non è possibile evitare l'accostamento con Filippo Juvarra, nato pure a Messina nel 1678 ed al quale Torino deve alcuni tra i momenti più alti del suo volto barocco. Nel campo strettamente musicale è curioso notare che parecchi tra i suonatori di tromba della Corte, nel secolo XVIII, sono originari della Sicilia. Dopo Sisto, troviamo Gaspare Leo, nato a Bivona (morto nel 1760 a Torino), Giuseppe Ci-

polla "trombettiere di Gabinetto" nativo di Palermo; ricordiamo, anche se non siciliani, i due fratelli Matteo e Felice Suardi, nati a Lodi, e specialisti in corno da caccia, antecessori dei grandi cornisti di fine secolo reclutati in Austria. Accingendoci a concludere questo paragrafo, notiamo che, se è possibile riscontrare una politica francesizzante in atto fino agli anni 1680-1690, questa tocca prevalentemente l'organizzazione dei corpi musicali: il duca tende a circondarsi di una certa "grandeur" e prepara in qualche modo l'avvento della Cappella Reale del 1714. Il repertorio, invece, è italianizzante sempre di più, malgrado la presenza di musicisti francesi. Il teatro d'opera è italiano, i cantanti sono tutti originari della penisola, il violino diviene rapidamente il re dell'orchestra e il violoncello detronizza la viola da gamba mentre questa resta, in Francia, lo strumento preferito. Come nelle altre città italiane, anche a Torino, si parla di sinfonia, di sonata, di *cantata*. Poco a poco il Piemonte si orienta dunque verso una politica italiana e la tendenza sarà definitiva dal 1730. La Cappella Reale di musica di Carlo Emanuele III sarà una delle più importanti, caratteristiche e indipendenti della penisola. Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu e il Président de Brosses l'ammireranno non meno di quelle di Roma, Firenze o Venezia.

3) La musica alla cattedrale

Uno degli aspetti salienti della vita musicale torinese attraverso alcuni secoli è costituito dal livello dell'attività musicale fiorita intorno alla cattedrale di San Giovanni Battista. Personalità di primo piano ne diressero la "scuola" e in questa, si formarono parecchi tra i migliori elementi della musica di Corte. Nel 1450, anno nel quale Dufay venne a Torino con quattro o cinque cantori, l'arcivescovo Ludovico da Romagnano decideva di creare un collegio chiamato, secondo il costume vigente in quasi tutta l'Europa, *Collegio degli Innocenti* e destinato ad accogliere cinque o sei ragazzi tra i 5 e i 12 anni, dotati per la musica. I prescelti abbandonavano la famiglia, imparavano la grammatica e il latino, il canto liturgico, la teoria musicale, la composizione, l'organo e, più tar-

di, la spinetta o il violino. Un maestro di musica e uno di grammatica avevano non soltanto cura della loro educazione, ma anche del mantenimento quotidiano. Era loro riservata una vita austera: levata all'alba e partecipazione quotidiana al canto delle ufficiature a fianco dei canonici. Avevano alcuni privilegi: l'11 novembre 1460, Ludovico da Romagnano accordava al Collegio un diritto di pesca. I ragazzi beneficiavano di una barca noleggiata per loro, potevano pescare sul Po, ma dovevano presentare il prodotto della loro pesca al vescovo. Potevano vendere il pesce a 3 grossi la libbra durante la quaresima, a 2 grossi in tempi ordinari... Il vescovo si assumeva la responsabilità del mantenimento della barca in buon stato e la fornitura del legno necessario alle riparazioni.

Il collegio prende importanza

Nel secolo XVI, e particolarmente dopo il 1562, il Collegio prese una importanza considerevole, divenendo l'unica scuola seria (antennata dei nostri conservatori) dove i giovani potevano apprendere la musica. Si comprende quindi la cura impiegata dal capitolo per la scelta del maestro di musica. Tra questi, ricordiamo Teodoro da Brescia nel 1566, Gregorio da Torino nel 1575, Teodoro Riccio e l'organista Ruggero Trofeo alla fine del secolo, Giovanni Battista Trabattone che tenne il posto di maestro di cappella in Duomo e a Corte per circa cinquant'anni, dal 1632 al 1682, il suo successore Giovanni Carisio pure maestro a Corte dal 1682 al 1687 e, fino al 1712, Francesco Fasoli (con cui si formò il maestro della Cappella Reale Giovanni Antonio Giay). I candidati dovevano sottostare ad un esame; portavano le loro opere, ne facevano eseguire una o due come prova del loro talento e, se erano di condizione ecclesiastica, avevano generalmente la preferenza senza che il fatto fosse tuttavia condizionante. Lo stato ecclesiastico non sarà obbligatorio che nel secolo XVIII. La carica di maestro di cappella del Duomo era molto ambita e, in realtà, offriva parecchi vantaggi:

1) Un coro, che alla fine del secolo XVII contava 12 elementi professionisti.

2) La possibilità di una collaborazione frequente con la Cappella Reale con la conseguenza di avere

a disposizione strumentisti e cantanti di grande valore.

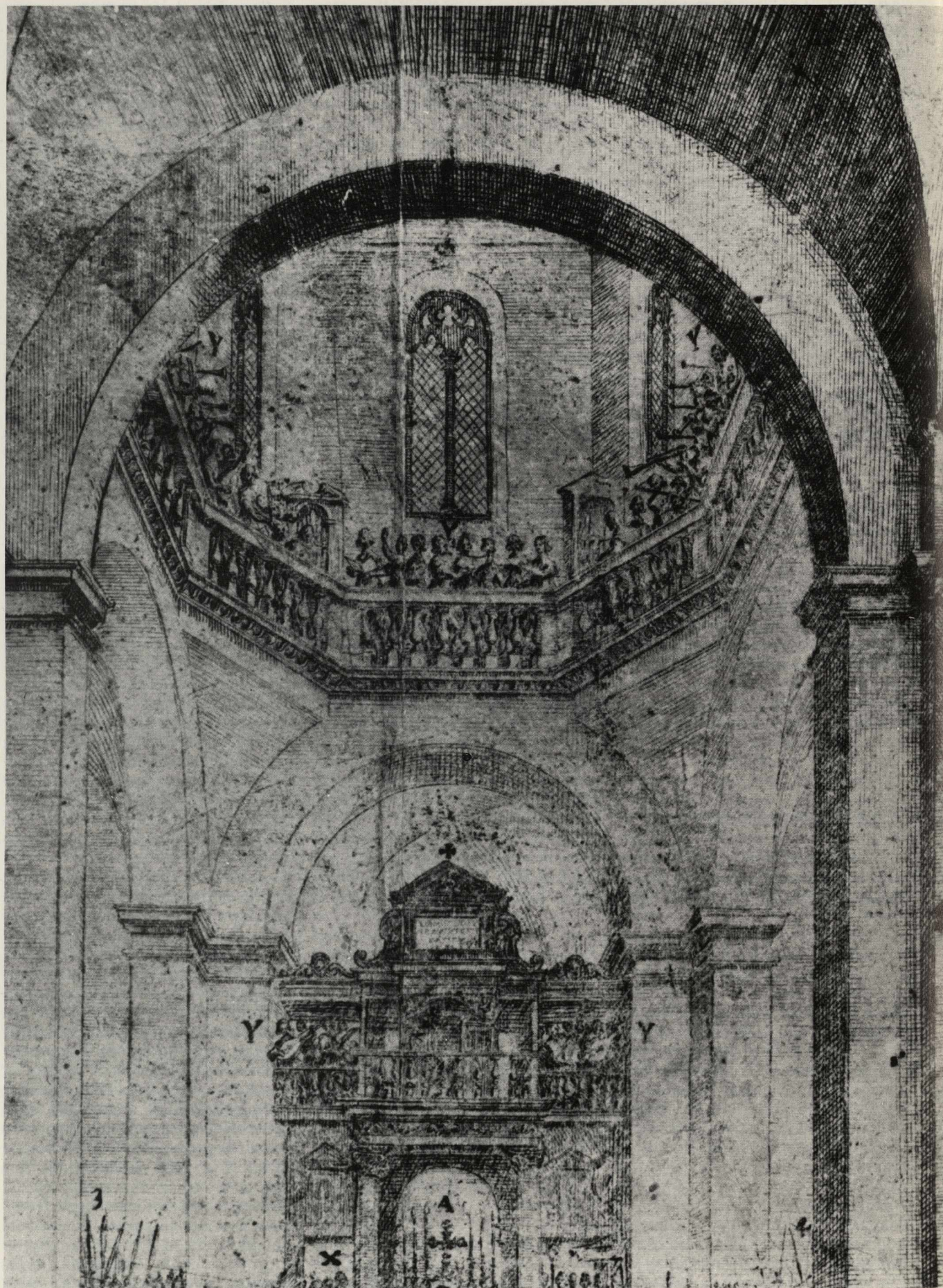
3) Un collegio di ragazzi dotati di buone voci e di ottima preparazione musicale.

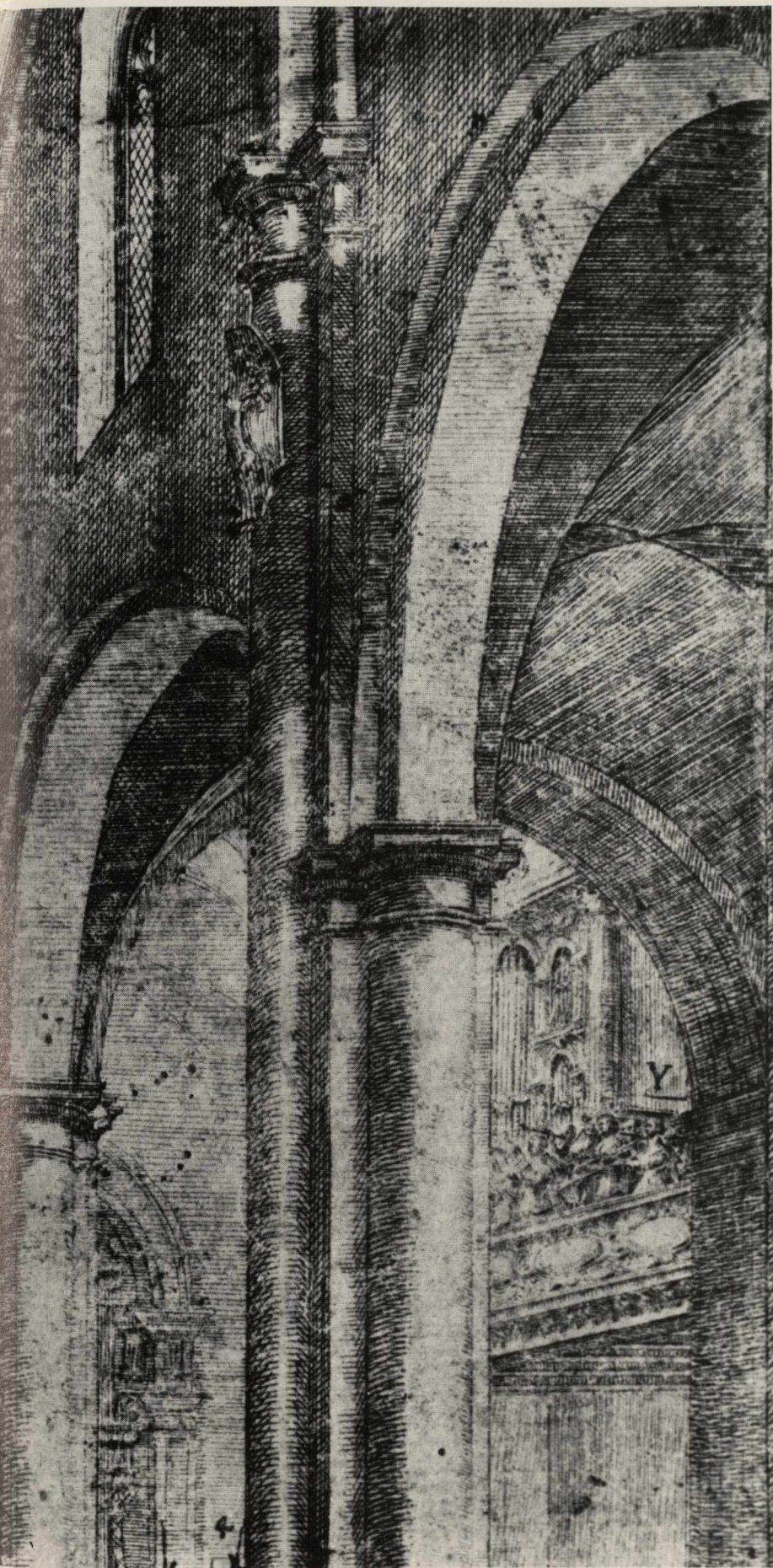
4) Una collaborazione sovente fruttuosa con il maestro di cappella della Corte e l'occasione di comporre opere per il Teatro Regio. Francesco Fasoli compose, insieme con Lignani, l'*Anfitrione di Plauto* rappresentato al Teatro di Corte nel 1695. Nel secolo seguente (1767) l'abate Quirino Gasparini scriverà il *Mitridate* (che sarà conosciuto da Mozart).

5) Contatti con l'estero: il successore di Fasoli, il canonico Francesco-Michele Montalto poteva conoscere le opere di François Couperin grazie all'organista della Cappella Reale, Marc-Roger Normand, cugino primo di detto Couperin e, per lo stesso mezzo, inviare a Parigi le proprie opere.

Il capitolo accordava al suo maestro 40 giorni di vacanza annuale e alcune pinte di vino con delle giornate di libertà supplementare quando doveva preparare una composizione importante. Gli oneri, in compenso, non erano leggeri: insegnamento, composizione ad ogni richiesta dei canonici e per ogni cerimonia importante (Natale, Pasqua, Ascensione, ecc...) partecipazione agli uffici liturgici, messa quotidiana, educazione e cura dei ragazzi del collegio, senza calcolare le mille noie causate dall'organizzazione della musica durante le processioni solenni con relativi questioni di precedenza cui gli uomini del tempo (e non solo di quello) erano molto sensibili.

La cattedrale, oltre ai cantori, aveva i suoi propri strumentisti sempre disponibili e il cui ruolo consisteva soprattutto nel sostenere le voci. È questo il motivo per cui si incontrano degli strumenti d'accompagnamento: in primo luogo, il trombone, poi il violone che sopravviverà per tutto il Settecento. Ad un certo Giacomo Torano (o Soriano) che, dal 1617, suona il trombone nel coro della chiesa e nelle processioni, il capitolo offrì (oltre allo stipendio), nel 1666, due sacchi di grano. Il più celebre suonatore di *violone* fu Innocenzo Somis che, dal 1631, aveva fatti i suoi studi nel Collegio degli Innocenti e svolto l'incarico di violonista dal 1656 al 1684. Il *serpente*, strumento molto apprezzato nella maggior parte delle chiese, non





sembra aver incontrato molto favore a Torino dove la Cappella non ebbe mai, a nostra conoscenza, un suonatore fisso di questo strumento i cui soli rappresentanti sono dei musicisti di passaggio; molto spesso si tratta di francesi, come quel "musico francese che sonava del serpentino per mesi due", come quei tre musicisti e un suonatore di "serpente passaggieri che per avere cantato e suonato alla messa capitolare" ricevono 8 lire e 3 soldi da dividersi. I violini appaiono così raramente che si è obbligati a supporre la partecipazione della "Banda dei violini" a tutte le feste solenni dell'anno liturgico quando i membri della famiglia reale assistevano alle cerimonie celebrate dall'arcivescovo. L'organo era evidentemente lo strumento più importante e merita un cenno particolare.

Il primo documento giunto fino a noi è datato 21 gennaio 1486, ma non riguarda che il tiramantici al quale, per la sua fatica, vengono versati quattro fiorini all'anno. All'inizio dell'anno 1488, il capitolo affida a "Maestro Dionisio stagninerio" l'incarico di fondere il vecchio organo. È facile dedurre che l'ordine del capitolo riguarda l'operazione preliminare alla costruzione di un nuovo strumento intrapresa, sembra, intorno al mese d'agosto 1488. L'organaro era Domenico de La Catena, alloggiava presso la vedova di Pietro del Pere e riceveva, oltre ai fiorini del suo salario, alcuni sacchi di frumento da parte del capitolo. Domenico de La Catena utilizzò per la costruzione di quell'organo, otto pelli per i mantici, due salici per fare il ponte (la cui realizzazione fu affidata ad un certo Antonio di Caluso), usò 150 foglie d'oro e una libbra d'azzurro "pro pictura supra celum organorum". Sembra che l'organo sia stato terminato nel corso del seguente anno, ma dal 1491 ne perdiamo le tracce. Il secolo XVI non

G. Boetto: "Forma della Cappella regale fatta a Torino alli IV di Ottobre MDCXXXIV (1634) nella solennità del giuramento fatto dalla Lega tra S.A.R. e gli' Ill.mi ed Ecc.mi Sig.ri delli VI Cantoni Cattolici", Torino - Archivi di Stato, Sezione Prima. Unica testimonianza figurativa (sec. XVII) finora conosciuta con la partecipazione della Cappella (cantanti e strumentisti nella Cattedrale di san Giovanni).

ci porta molti lumi sull'argomento: nessuna menzione di organo o di riparazioni è riscontrabile nei volumi di conti dell'economista della cappella tra il 1504 e il 1575. La sola notizia interessante che conosciamo è del 1568: l'organaro milanese Benedetto Antegnati costruì un nuovo organo su ordine del capitolo. La Corte partecipò alle spese provocate da questa decisione e la duchessa versò 100 fiorini alla cattedrale perché questa potesse avere un organo all'altezza del suo prestigio, però non si conosce la composizione di questo strumento. Pochi i documenti nel Seicento; le riparazioni più importanti furono intraprese nel 1681 dall'organaro Francesco Traheri di Brescia a spese del duca di Savoia. Gravemente danneggiato dai lavori di costruzione della cappella della Sindone, l'organo fu ancora restaurato nel 1684 e la Corte versò 300 lire come contributo ai lavori. Attraverso successivi danneggiamenti e restauri, si arriva al 1741, quando l'organaro Giuseppe Calandra costruì un nuovo organo per il prezzo di £. 1333.68. Con Calandra, la cattedrale ha l'apporto del migliore organaro della città, maestro dei fratelli Concone cui lasciò la sua bottega. Nel suo testamento vengono citate alcune sue opere tra le quali un organo "di piedi otto armonici nella chiesa Parochiale di Santa Maria di Piazza, altro di piedi sei nella chiesa del Reggio Spedale della Carità, altro di piedi otto non ancor compito (1742), e perfezionato che credesi verrà acquistato dalli signori Canonici regolari di S. Antonio abate di questa città."

Fino ad oggi l'oscurità è quasi completa sul repertorio che veniva eseguito su questi strumenti. Ci resta un concerto per organo o cembalo e archi di Quirino Gasparini, ma nulla di un Montalto, nulla (ed è un peccato) del cugino di François Couperin, Marc-Roger Normand organista della Cappella Reale dal 1699 al 1733. La scuola organistica di Torino non è illustrata che nel secolo XVII da Ruggero Trofeo, originario di Mantova, maestro di cappella del Duomo dal 1607 al 1614 e dal figlio, pure maestro di cappella dal 1619 al 1632 e organista nella chiesa dei Gesuiti nel 1656. Accanto a Giovanni Chrisostomo Trofeo, l'astigiano Giovanni Battista Fasolo e il torinese Fabrizio Fontana furono

tra i pochi di cui qualche opera sia stata pubblicata.

Il repertorio vocale

Il repertorio vocale si avvicina spesso a quello della Cappella Reale perché, l'abbiamo visto, i due organismi sono intimamente legati da numerose circostanze esigenti la loro collaborazione. Per quanto riguarda il Cinquecento (influenza di Margherita di Francia? ricordo della dominazione di Francesco I?) il capitolo si tiene particolarmente al corrente delle pubblicazioni degli editori parigini Leroy e Ballard e Nicolas Duchemin. I grandi nomi della polifonia rinascimentale sono rappresentati: Orlando di Lasso, Josquin des Prés, Cyprien de Rore, Pierre Certon, Pierre Cadéac e Mathieu Sohier testimoniano di una ricerca e di un gusto di tutta una generazione e vorremmo citare una frase che si può leggere nel risguardo di uno di questi volumi: "Anthoine Daumouche del paese di Maine in Francia e quivi canonico, mi ha fatto portare da Parigi in questo luogo e mi ha dato al servizio di Dio. Aemit Parisiis. 1558". Poche righe, una testimonianza di lunghi e profondi rapporti culturali franco-piemontesi...

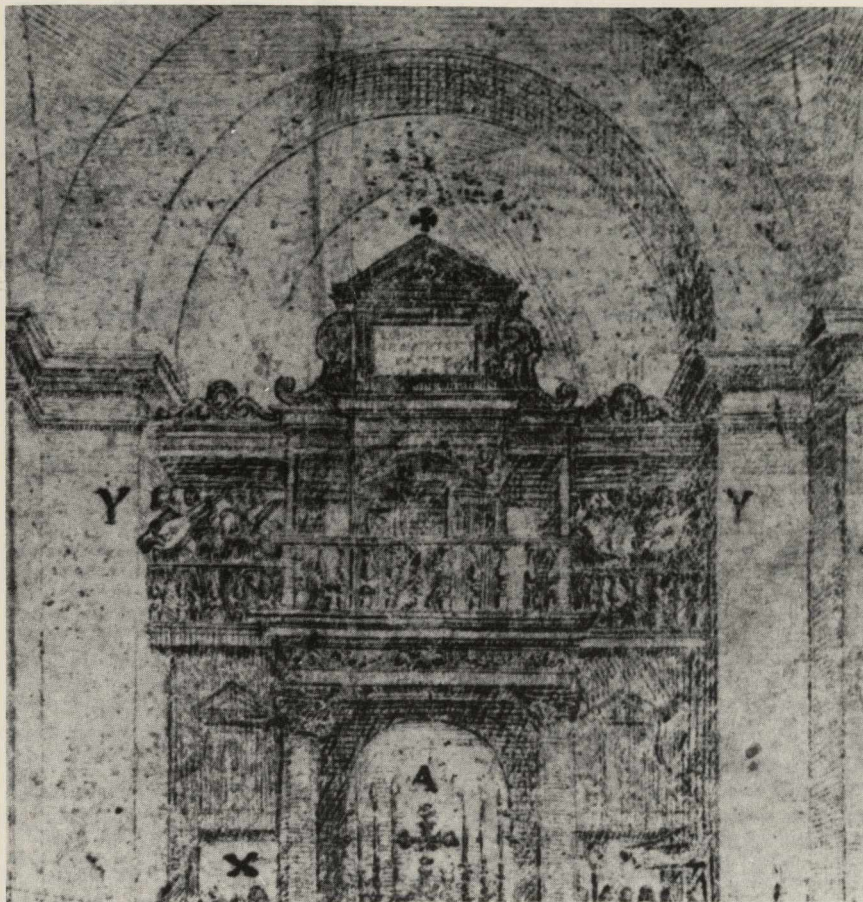
Il repertorio di produzione locale, quello dei maestri di cappella, riflette esattamente le disposizioni dell'ambiente artistico piemontese e si adegua alla politica artistica della casa regnante. Potremmo citare parecchi nomi, ma in attesa di ulteriori verifiche, ci limiteremo a quello di Andrea Stefano Fiorè (morto nel 1732) che dimostra di conoscere ed apprezzare l'arte di Versailles, con una certa predilezione per la tecnica del doppio coro e del grande mottetto assimilabile a quelli di Delalande e caratteristico del regno di Luigi XIV. Ma, in Fiorè, è facile scoprire il partigiano della "Riunione dei gusti" cara a François Couperin e, nelle sue composizioni, accanto a brani di chiara matrice italiana (era stato allievo di Corelli), accade di incontrare l'indicazione "in stil francese" che può quasi apparire superflua data la evidente ispirazione transalpina di certi passaggi. Dopo Fiorè, con Giovanni Antonio Giay, la ventata italiana, il carattere vivaldiano, diventano di regola anche in Piemonte. Il barocco torinese vive la sua età d'oro non soltanto in architettura (Vivaldi e Juvarra erano nati entrambi nel

1678) e Torino, capitale barocca, non può che produrre musica barocca in tono con i palazzi e le chiese cui è destinata.

Conclusione

Quanto abbiamo esposto non vuole essere una storia della musica in Torino che richiederebbe una ben più vasta e articolata trattazione sia nei tempi che nei temi; ma semplicemente una rapida informazione su di un periodo determinato e limitato a poco più di un secolo e mezzo. Tuttavia, anche in tale arco di tempo relativamente breve, abbiamo cercato di mettere in rilievo alcune costanti che influirono profondamente sulla vita musicale cittadina: tra gli altri, l'importanza di due centri di produzione artistica, la cattedrale e l'orchestra di Corte.

La prima: scuola per i soggetti più dotati e predella di lancio per carriere che potevano rivelarsi brillanti; luogo aperto a tutti nel quale le scadenze del calendario liturgico davano alla popolazione modo di sentire esecuzioni ad alto livello professionale, e le occasioni non erano certamente rare: il giorno di santa Cecilia (patrona dei musicisti), la festa di san Nicola (alla Corte si rappresentava un Zapate), il giorno degli Innocenti quando i ragazzi del Collegio erano particolarmente festeggiati e, inoltre, le varie feste liturgiche come Natale, Epifania, Pasqua, Pentecoste, le festività della Vergine, Ognissanti, ecc... Alcune circostanze nelle quali la cittadinanza si sentiva particolarmente coinvolta come il Corpus Domini al quale si univa il ricordo del miracolo del 1453 e la festa di san Giovanni Battista, patrono della cattedrale e della città. Le processioni erano allora particolarmente solenni; con i dignitari partecipavano i musicisti di Corte e della cattedrale, gli strumentisti accompagnavano i cantori (si ritrova il violone, obbligato a farsi portare lo strumento, alcuni violini e un trombone). Le processioni delle Rogazioni hanno pure lasciato una traccia negli archivi musicali con una serie di *antifone* polifoniche composte dai vari autori: il *Sicut cervus* era per la chiesa di San Domenico, il *Doctor Bonus* per la Consolata, il *Benedicam Dominum* per la chiesa di San Filippo e il *Si-*



Particolare dell'incisione di G. Boetto a pag. 22

cut cedrus per la chiesa del Carmine. La festa della Sindone (4 maggio) occupava naturalmente un posto a sé; per essa i maestri di cappella scrissero numerosi inni e mottetti. Bisogna aggiungere le cerimonie periodiche per lasciti o fondazioni, con la partecipazione della Cappella per cui rappresentavano un onere notevole. Citiamo, a caso, la recita della Corona di Nostro Signore, ogni venerdì all'altare del Crocifisso (ufficio fondato da Carlotta Baron con testamento del 4 settembre 1664) che impegnava due ragazzi del Collegio a cantare lo *Stabat Mater*; le litanie della Vergine con i musicisti salariati dal capitolo, tutti i sabati e nelle viglie delle feste della Madonna (fondazione del canonico Rasura nel 1670); le "messe campareccie" (*sic*) o messe da requiem cantate in musica tutti i mercoledì e i venerdì in suffragio dei fondatori; le messe "della Balma", ogni sabato con la partecipazione di tutti i ragazzi del Collegio. Si potrebbe moltiplicare gli esempi di usi che oggi possono apparire strani, provenienti come sono, da forme di religiosità ormai remota, ma che imponevano un'at-

tività musicale continua, anche se di "routine". La cattedrale non deteneva da sola il monopolio delle cerimonie singolari. Nella chiesa del Carmine, il 23 maggio 1749, alla presenza del cardinal delle Lanze fu sostenuta una tesi di teologia con la partecipazione di una Banda composta da oboi, fagotti e corni da caccia; la Banda, che era quella delle Guardie del re, intramezzò con esecuzioni le varie fasi della discussione che immaginiamo del più alto interesse culturale, anche se ci riesce difficile conciliarla con il quadro alquanto... fuoriviante. Lo stesso anno, il 22 settembre, si svolse per le vie cittadine una processione accompagnata "a volta a volta da corpi di musiche, suoni di timballi, trombe e corni da caccia", organizzata dai padri Trinitari per ricordare i primi schiavi riscattati dai Turchi.

Sempre nel 1749, il mercoledì dopo Pentecoste, la confraternita dei parrucchieri organizzò al Carmine una solenne cerimonia con trombe e corni da caccia, la partecipazione dei migliori virtuosi della città e del celebre Fontana. Il

programma musicale trasbordò al punto "che non vi fù però alcun discorso a causa della musica, sebbene si vedesse la chiesa piena a tutto dire".

Non riprendiamo, per quanto riguarda la Corte, il discorso fatto sugli spettacoli all'aperto, sulle piazze, sul fiume o nei castelli; ma vorremmo sottolineare alcuni momenti nei quali il passaggio di musicisti stranieri introduceva un elemento nuovo nel tessuto della musica piemontese. Nel gennaio 1658, uno "staffiere francese c'ha sonato delle *musette* davanti S.A.R."; nel febbraio, un "veneziano c'ha sonato di chitarra avanti M.R."; nel 1660, un soldato suona della *musetta* e uno spagnuolo "sonava della cetra". Numerose ricompense sono destinate ai "sonadori" di violino e timpano, ai timballi, trombe e agli oboè che accoglievano i principi nelle varie residenze, nei loro viaggi attraverso gli stati, agli strumentisti partecipanti a feste come quella organizzata dal conte Tomaso d'Agliè e dal conte di Osasco nel 1662.

Si tratta di piccoli fatti di cronaca, apparentemente insignificanti, ma in realtà indice di un costume. Questi fatti, alla Corte di Francia, si ritrovano classificati in una serie di conti particolari dal nome suggestivo: *Les Menus Plaisirs*. Anche i "Piccoli Piaceri", nell'esistenza di un popolo, nella storia dell'arte, possono diventare fatto significativo di cultura.

Cenni biografici dei personaggi citati

a cura di
Marie Thérèse Bouquet

Cinque principi regnarono su Torino e gli Stati di Savoia tra il 1562 e il 1714. Insieme duchi di Savoia e principi di Piemonte, acquistarono il titolo di re di Sicilia (incoronazione di Vittorio Amedeo II nella cattedrale di Palermo il 24 dicembre 1713) e, in seguito, di re di Sardegna (1720).

1) EMANUELE FILIBERTO (1528-1580). Nato a Chambéry, figlio del duca di Savoia Carlo III il Buono e della principessa Beatrice di Portogallo. Fu soprannominato "Testa di ferro"; sposò, nel 1560, Margherita di Francia. Si deve a lui il trasferimento della capitale da Chambéry a Torino e la decisione di trasportare la Santa Sindone nella nuova capitale nel 1578 per alleviare il viaggio a Carlo Borromeo. La sua sposa, MARGHERITA (1523-1574), era figlia del re di Francia Francesco I e della regina Claude. Restata orfana appena nata, fu allevata dalla zia Margherita di Navarra (sorella di Francesco I e moglie del re di Navarra Enrico II) e dalla nonna Luisa di Savoia. Si evidenziano quindi gli stretti legami tra le famiglie di Francia e di Piemonte, infatti Luisa di Savoia era la nonna di Margherita e la zia di Emanuele Filiberto.

2) Emanuele Filiberto e Margherita diedero i natali a CARLO EMANUELE I, nato nel castello di Rivoli il 12 gennaio 1562 e morto nel 1630. Successe al padre all'età di 18 anni e, nel 1584, sposò l'infanta CATERINA, seconda figlia del re di Spagna e, per lei fece costruire il castello di Mirafiori. Fra i loro dieci figli (cinque maschi, cinque femmine) ricordiamo il futuro duca di Savoia Vittorio Amedeo I e le principesse Margherita e Isabella che sposeranno, nel 1608 i duchi di Mantova (Francesco di Gonzaga) e di Modena (Alfonso d'Este).

3) VITTORIO AMEDEO I (1587-1637) succedendo al padre (Carlo Emanuele I) ebbe un regno politicamente tormentato dai numerosi contrasti con la Francia di Richelieu. Nel 1632, per la nascita del suo primogenito, assunse il titolo di re e, da quel momento, il palazzo ducale di Piazza Castello divenne il palazzo reale e sua moglie ebbe diritto al titolo di regina. Restata vedova sarà "Madama Reale" e così si spiega il titolo portato da CRISTINA DI FRANCIA durante il suo regno. Nata nel 1606, figlia del re di Francia Enrico IV e di Maria de' Medici (sorella quindi di Luigi XIII), aveva sposato Vittorio Amedeo nel 1619 e governò gli Stati di Savoia dal 1637 al 1648, quando il figlio Carlo Emanuele II raggiunse i 14 anni, età richiesta per prendere in mano il governo (20 giugno 1648). Fu co-

diuvata, nella reggenza dello Stato, dal conte FILIPPO D'AGLIÈ (1604-1667) poeta, librettista, coreografo, ballerino, musicista e, insieme, buon militare, distinto diplomatico, ministro favorito (e amante) di Madama Reale. Era nipote del marchese Ludovico d'Agliè (1578-1646), illustre signore piemontese la cui famiglia discendeva dal re Arduino d'Ivrea. Cristina di Francia morì a Torino nel dicembre 1663.

4) CARLO EMANUELE II (1634-1675) non governò veramente gli Stati di Savoia che durante undici anni (1664-1675), dopo la morte della madre Cristina di Francia. Sposò successivamente due principesse francesi: Francesca d'Orléans figlia di Monsieur (Gastone d'Orléans, fratello di Luigi XIII), morta pochi mesi dopo il matrimonio (1664) e Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, principessa di origini sia francesi che savoie... discendeva infatti, da parte di padre (Carlo Amedeo duca di Nemours), dal conte Filippo di Bresse (nonno del duca Emanuele Filiberto quadrisavolo di Maria Giovanna Battista) e, da parte di madre (Elisabetta di Vendôme), dal re Enrico IV di Francia: Elisabetta di Vendôme era nata dal matrimonio di un figlio naturale (César) di Enrico IV e di Gabrielle d'Estree con Françoise di Lorena.

5) Carlo Emanuele II e Maria Giovanna Battista ebbero come figlio il futuro re di Sardegna VITTORIO AMEDEO II (1666-1732). Seconda Madama Reale, Maria Giovanna Battista aveva governato gli Stati dalla morte del marito fino al 14 maggio 1680, quando Vittorio Amedeo raggiunse l'età di 14 anni richiesta dalla legge. Con lui, il ducato - divenuto reame - si volgerà definitivamente verso l'Italia e, dal 1714, Torino divenne, per la sua politica, la sua arte e la sua cultura, non solo la tipica capitale del barocco, ma una città di caratteristiche più italiane che francesi. Vittorio Amedeo sposò, nel 1685, la figlia di Filippo d'Orléans (fratello di Luigi XIV), ANNE D'ORLEANS (la sposa aveva 14 anni e lo sposo 19). Dal loro matrimonio nacquero, tra gli altri, il re di Sardegna Carlo Emanuele III, Maria Adelaide (la primogenita nata nel dicembre 1685) che sposerà il nipote di Luigi XIV, Luigi duca di Borgogna (fu la madre del re di Francia Luigi XV), e Maria Luisa (nata nel 1688) futura regina di Spagna.

Alla corte di Vittorio Amedeo II visse quella che fu battezzata "la Montespan della Corte di Torino", Giovanna di Luynes, con-

tessa di Verrua e amante di Vittorio Amedeo II.

Si devono a Vittorio Amedeo numerose riforme legislative (furono pubblicate nel 1723 le *Leggi e Costituzioni di Sua Maestà*) che diedero agli Stati di Savoia una impronta più decisamente moderna e rappresentarono un primo passo verso quelle che saranno le conquiste della Rivoluzione Francese. Su questo argomento consigliamo a quanti decidessero approfondire l'argomento, di consultare i due volumi di Jean NICOLAS, *La Savoie au XVIII siècle. Noblesse et Bourgeoisie*, che per gli aspetti economico-politici, è l'opera più recente e documentata. (ed. Maloine, Parigi, 1977).

Bibliografia Sommaria

M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino, 1965.

M.-Th. BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Memoria dell'Accademia delle Scienze di Torino, Serie 4^a, n. 17, Torino, 1968.

M.-Th. BOUQUET, *La Cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500, dal 1504 al 1550*, in "Rivista Italiana di Musicologia", vol. III, n. 2, 1968, vol. V, 1970.

M.Th. BOUQUET, *La Genèse Savoyarde et les grands siècles musicaux Piémontais*, Centro Studi Piemontesi, I Quaderni, I, Torino, 1970.

M. M. Mc GOWAN, *Les Fêtes de Cour en Savoie. L'oeuvre de Philippe d'Agliè*, in "Revue d'Histoire du Théâtre", n° III, 1970.

M. MILA, *Guillaume Dufay*, 2 vol., corsi universitari, ed. Giappichelli, Torino, 1972.

L. RONGA, *Invito alla musica piemontese*, in "Civiltà del Piemonte", Centro Studi Piemontesi, Torino, 1975.

A. BASSO, *Notizie biografiche sulle famiglie SOMIS e Somis di Chiavrie*, prefazione a "Giovanni Battista Somis, Sonate da camera op. II", Monumenti Musicali Italiani (Monumenti di Musica Piemontese), ed. Suvinini Zerbini, Milano, 1976.

M.-Th. BOUQUET, *Storia del Teatro Regio di Torino, Il Teatro di Corte dalle origini al 1788*, vol. I, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1976.

N.B.: Per facilitare il ripertimento ci siamo limitati alle principali pubblicazioni degli ultimi vent'anni. Il lettore vi potrà trovare ulteriori approfondimenti bibliografici.



"Settembre Musica" 1978

Norbert Dufourcq

LA MUSICA E GLI SCAMBI INTERNAZIONALI NELL'EPOCA CLASSICA

Il periodo barocco è caratterizzato da un ricchissimo commercio intellettuale: mecenati e artisti movimentano un'epoca tra le più attive sotto il profilo dell'internazionalità della cultura.

Tre grandi paesi hanno collaborato nel tempo all'elaborazione di un linguaggio internazionale: l'Italia, la Francia, il Sacro Romano Impero Germanico. Il Medio Evo, il Rinascimento, il periodo chiamato da qualcuno "Barocco", da altri già "Classico", hanno di volta in volta favorito la detta sintesi. Non è questo il caso di rievocare tutti gli avvenimenti che concorsero a questo movimento. Saranno sufficienti alcuni esempi: essi proveranno che, al di là delle differenziazioni linguistiche che si sviluppano in un quadro geografico molto limitato, quello delle nazionalità, la musica e il suo linguaggio sonoro si protendono al di là delle frontiere geografiche e politiche, riuscendo talvolta a fondersi in un idioma che canta al cuore di ogni uomo. Un blocco occidentale raggruppante dei paesi latini, da Lisbona, Madrid, Palermo, Bruges, Liegi e Bruxelles passando per Firenze, Roma, Torino e Venezia da un lato, per Avignone, Lione, Rouen e Cambrai dall'altro, raggiungerà presto l'ossequio alle stesse leggi e riconoscerà nella lingua ecclesiastica un veicolo atto a creare un'arte sonora di alto livello, cui sottoscrissero talvolta paesi cattolici come la Baviera, la Polonia. Contrariamente a quanto le apparenze potrebbero lasciare credere, gli artisti viaggiavano, con i loro manoscritti, le loro tradizioni, la loro estetica. E questi viaggi si risolvono in molteplici arricchimenti. La polifonia nata a Limoges, a Fleury come a Parigi, si diffonde in Champagne, in Borgogna, nei paesi fiamminghi, in Provenza, in Austria, in Polonia. I

Franco-Fiamminghi inviano i loro cantori alla Corte Pontificia che risiede oggi a Avignone, domani a Roma (sec. XIV-XV). Guillaume de Machault circola da Praga a Koenigsberg, al Lussemburgo prima di installarsi nella sua carica di canonico a Reims. Dufay scende da Cambrai prima di viaggiare tra l'Italia e la Savoia. Josquin des Prés soggiorna a Ferrara ed a Roma prima di stabilirsi a Condé. In seguito alle guerre d'Italia, un re di Francia riporta al di là delle Alpi non soltanto pittori, decoratori, architetti ma anche un organaro. Ronsard si dimostra discepolo fervente degli umanisti della penisola. E, sul modello delle Accademie italiane, il suo emulo, il poeta Antoine de Baïf, fonda l'Accademia sostenuta da Carlo IX, ed è un italiano, Balthazar de Belgioioso, che dà vita al primo Balletto di Corte francese, il *Ballet Comique de la Reine* (1581), mentre gli Spagnoli fanno venire alla Corte di Madrid cantanti franco-fiamminghi e italiani, e gli iberici seguono a Roma il loro più grande "eroe" musicale, Tomaso Luis da Victoria...

Gli scambi si effettuano con tutta naturalezza da un paese all'altro della latinità. Nello stesso modo si vedrà un fiammingo, Willaert, fondare la scuola di Venezia, gli spagnoli fecondare quella di Napoli, così come si assisterà allo sbocciare di una scuola viennese sotto la direzione di un Philippe de Monte nel secolo XVI e d'un Caldara nel secolo XVIII, prova che un Absburgo non esitava a cercare quanto di meglio poteva trovare sia nel-

le Fiandre che in Italia. Un linguaggio internazionale era in via di formazione, in quella fine del secolo XVI, e all'inizio del secolo XVII, quando spuntò quel grande rivoluzionario che fu Monteverdi, il quale sconvolse tutta la musica dopo aver fatto un viaggio nelle Fiandre e preso in prestito dai francesi i loro "petits violons" per associarli, nel 1608, ai lamenti di Orfeo.

Quattro anni prima, e dopo la creazione da parte dell'Italia, di uno "stile rappresentativo" e del "basso continuo" che dovevano portare alla creazione dell'opera, grazie alla formazione di cantanti virtuosi in grado di servire la nuova arte, un Andreini, un Caccini, chiamati dalla regina Maria de' Medici, arrivano a Parigi e rivelano ai sudditi di Enrico IV le novità del canto solistico che ben presto si trasformerà in aria di Corte...

Bisogna, a questo punto, arrestarsi un istante per prendere visione della carta musicale dell'Europa del secolo XVII: essa conoscerà un "rafforzamento delle alleanze" fra certi paesi, rafforzamento stimolato dall'azione di personalità diverse (principi, principesse, cardinali, ministri, grandi funzionari, viaggiatori). Perché se il Sacro Romano Impero continua a guardare verso l'Italia, mentre Venezia fa da tramite per il trasferimento di artisti che arriveranno, dopo Vienna, fino a Lipsia, Monaco, Dresda, Berlino e Amburgo, la Francia e l'Italia svolgeranno nel campo dell'arte una politica comune che, per questi tre secoli, tenderà a legare attraverso la Savoia e il Piemonte, i de-

stini di due grandi civiltà delle latinità.

Il contatto tra due paesi fratelli è caratterizzato da costanti spostamenti degli uni verso gli altri, da viaggi e soggiorni. Ma le due terre non offrono lo stesso volto politico. Alla Francia unificata, con il suo centro a Parigi, e, presto, i due centri di Parigi e Versailles (anche se le città meridionali restano accoglienti come Avignone, Aix e Marsiglia, per i musicisti della penisola), corrisponde un'Italia spezzettata in un certo numero di stati o di principati con ognuno una vita propria, la propria capitale, una personale fisionomia. Ma Napoli, Roma, Firenze, Bologna, Venezia, Milano, Torino, non eclissano Siena, Ferrara né Mantova o Verona: sono altrettanti centri dove ognuno lavora a modo suo, salvo rifarsi ad una tradizione centrale sempre pronta a far nascere delle novità. Ora, se i francesi subiscono il fascino per questi centri di cultura, gli italiani di qualsiasi provenienza, amano esportare le loro scoperte. Un genere, una forma, una estetica, procedimenti stilistici sono legati al loro nome e i francesi assimilano mentre la provincia e Parigi trasmettono – come scambio – alle genti della penisola quelle danze di cui hanno la specialità. Durante tre secoli, grosso modo dal 1570 al 1870, si consolidano le relazioni tra due nazioni che crescono nella stessa arte, e le terre savoiarde e piemontesi che si inseriscono tra questi due mondi servono di legame anche attraverso l'azione delle Corti il cui mecenatismo fu spesso un elemento determinante per la musica.

Questi mecenati saranno in Italia i Barberini, in Francia Luigi XIII, Richelieu e Mazarino, in Inghilterra Maria di Francia figlia di Enrico IV, in Piemonte Cristina di Francia figlia dello stesso monarca, in Svezia la regina Cristina. I Medici di Firenze hanno lasciato un segno sulla Francia e, dopo Caterina e Maria de' Medici, altri italiani verranno a prendere, presso i principi, il posto dei fiorentini provenendo da Roma, da Venezia, da Torino; il ducato Savoia-Piemonte, divenuto reame dopo il 1713, sarà l'intermediario naturale, la "Lotaringia musicale", permettendo agli artisti del nord di scendere verso i paesi del sole e viceversa.

Occorre, a questo punto, circoscrivere più strettamente l'argomento

e rilevare dettagliatamente, tra il 1600 e il 1715, i frequenti contatti tra due popoli il cui incontro, in campo estetico, doveva sfociare, al di là del "barocchino" importato talvolta dall'Italia, ad un "classicismo" che interesserà l'architettura, la pittura altrettanto che la musica. Per ora, ci soffermeremo soltanto su quest'ultima.

Si ricorda, nel tempo quando Guérion faceva eseguire *La Délivrance de Renaud* (1617), l'influenza acquistata, sotto la reggenza di Maria de' Medici, da Rinuccini, Caccini, Francini, alla Corte di Francia. Il cantante Pierre de Nyert effettuò, nel 1633, un viaggio a Roma dal quale tornò deciso a riformare il canto francese; sei anni più tardi, è un violista francese della Corte inglese di Carlo I, André Maugars, che riporta dal suo soggiorno nella città eterna (1639) una *Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie*. I francesi stanno per scoprire questa musica grazie ai cantanti italiani Baroni e Marazzoli che conquisteranno il cuore di Anna d'Austria (1643) ed anche per merito di Mazarino che tenta di affermare sia al Palazzo Reale che a Fontainebleau, la formula dell'opera italiana, di cui affida i principali ruoli ai suoi compatrioti che, dall'anno seguente (1644), incominciano ad arrivare. Atto Melani, Francesca Costa, Diana, il coreografo Balbi, il macchinista Torelli, il maestro di balletto Buffetto saranno chiamati a difendere le partiture di Rossi e di Cavalli. Commedia parlata con intermezzi musicali. *La Finta Pazza* è rappresentata nel 1645. L'anno seguente porta la testimonianza di un accresciuto sforzo di Mazarino in favore dell'arte italiana: il cardinale ministro riceve Barberini; arrivo a Parigi di Luigi Rossi, con il suo castrato Pasqualino (cantante a San Pietro), di Leopardi, di Giovanni Battista Lully; interpretazione dell'*Egisto* di Cavalli, seguito presto dall'*Orfeo* di Rossi (1647)... I torbidi della Fronda impediscono a quest'ultimo il proseguimento della sua azione. Bisogna attendere parecchi anni (1654) per vedere Cavalli in onore con *Le Nozze di Teti e di Peleo*, e il fatto porterà gli italiani (accettando l'utilizzazione della lingua francese) ad una fusione tra l'opera romana o veneziana e il balletto di Corte: fusione realizzata da Lully nelle sue prime opere, mentre continuano ad in-

stallarsi a Parigi cantanti come Tagliavacca e Bergerotti, e un teorico: Corbetto (1655-1658). Mazarino fa appello a Cavalli nel 1659, annunciandogli che una grande sala per l'opera deve essere realizzata in un'ala del castello delle Tuileries, per rappresentarvi una tragedia veneziana. Cavalli arriva a Parigi nel 1660 con il violinista Salvatore. Ma, non essendo terminata la sala, il *Serse* del veneziano sarà rappresentato nei saloni del Louvre, in occasione del matrimonio di Luigi XIV, con una mescolanza di testi italiani e francesi, di balletti, *recitativi* e cori...

Si chiude così una prima tappa degli scambi tra l'Italia e la Francia. L'anno 1661 vede la morte di Mazarino, la presa personale del potere di Luigi XIV che nomina Lully sovrintendente della Camera e lo fa naturalizzare. L'*Ercole amante* di Cavalli (1662) non raccoglie che un moderato successo mentre i balletti e le commedie italiane del sovrintendente riportano trionfi, con Lully che interpreta personalmente con la sua voce di basso le arie italiane di sua composizione. Nel "Cabinet musical", di cui il re si riserva la direzione, il monarca fa figurare degli italiani come il suonatore di tiorba Bartolotti, a fianco dei cantanti di cui ama circondarsi a Corte. I contatti tra Francia e Italia si moltiplicano, forse attraverso la mediazione degli Stati di Savoia, che fanno appello a violinisti marsigliesi, i de La Pierre, mentre il principe Carlo Emanuele II riceve manoscritti musicali da Parigi e chiede informazioni sul maestro di canto Michel Lambert, suocero di Lully, e sulla sua allieva Hilaire Dupuy (1663). Marc' Antoine Champertier lascia Parigi per lavorare tre anni a Roma sotto la direzione di Carissimi, abbandonando la pittura per la musica; l'abbé Mathieu, parroco di Saint-André-des-Arts di Parigi organizza concerti di musica italiana; Lully dirige, nel 1664, un *Miserere* ancora molto monteverdiano, mentre il cardinal Chigi si fa accompagnare a Parigi dal clavicembalista Pasquini che suona davanti al re (1664). L'Italia si rivela talmente invadente alla Corte di Francia che Lully, il quale si è convertito alle norme della musica francese, da buon cortigiano quale era, teme per il suo avvenire e chiede al re di sciogliere la troupe italiana che

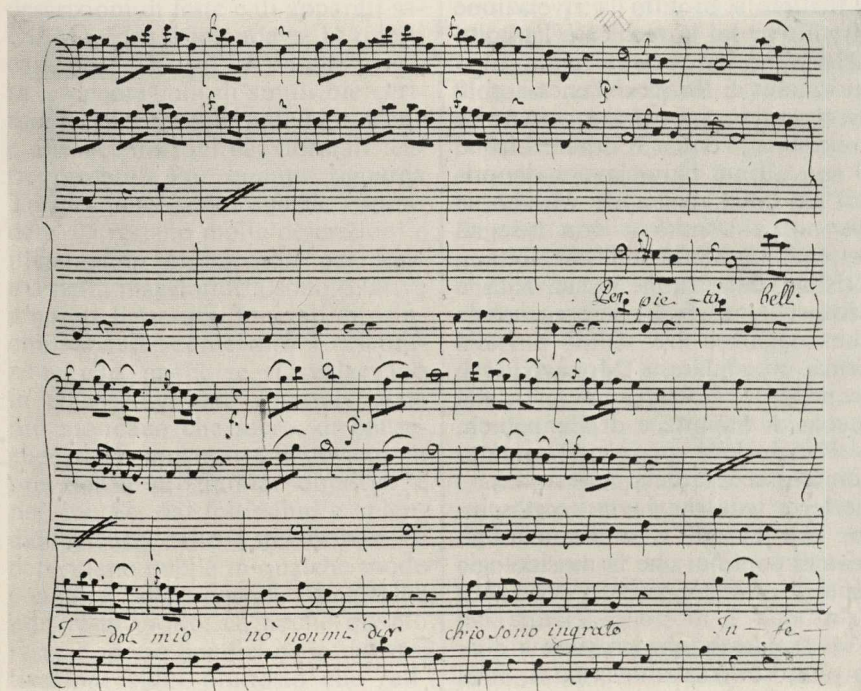
viene ad esibirsi in Versailles (1666). Nonostante l'ostruzionismo, gli artisti della penisola – cantanti, strumentisti, maestri di cappella – continueranno ad attraversare la Savoia, la Provenza, per salire a Parigi, come il *basso di viola* Th. de Gatti e Paolo Lorenzani che diverrà sovrintendente della musica della regina di Francia (1679) e maestro di cappella dei Teatini, mentre Jean-François Lallouette, poco portato, come il Lorenzani, per gli intrighi di Lully di cui era il segretario, si stabilisce per un certo tempo a Torino, seguendo le tracce del celebre liutista Charles Mouton. Durante questo tempo la musica francese conquista terreno alla Corte di Savoia. Una troupe di commedianti francesi viene a Torino (dove le istituzioni musicali si modellano poco a poco su quelle della Corte francese) su richiesta di Cristina, Carlo Emanuele II, Maria Giovanna di Savoia-Nemours...

Una terza tappa si apre allora nella storia delle relazioni musicali tra Francia, Savoia-Piemonte, Italia. Essa è dominata questa volta sia dal violino che dalla voce. La cronaca incomincia con un intervento del principe di Carignano: egli chiede a Parigi che gli si mandi un clavicembalista a Torino. Forse consultato, François Couperin (ap-

pena ventenne e titolare da qualche settimana dell'organo di Saint-Gervais) invia all'importante personaggio che divide il suo tempo tra Parigi e il Piemonte, Marc-Roger Normand suo cugino primo, originario come lui, dal ceppo di Chaumes-en-Brie. Ormai questo "Calmétien" sarà un elemento di unione in più tra la Savoia – l'Italia – e il mondo francese.

Che cosa scopre a Torino nel 1688, se non una nuova scuola, ma già fiorente, di violinisti? Essa è rappresentata da musicisti che si succedono di padre in figlio e rispondono al nome di Somis. Innocenzo, che è morto da poco tempo (1687), era al servizio della Cappella di Corte dal 1631. Il suo nipote Francesco Lorenzo, che ha 25 anni, fa parte da un anno dei violini del duca come basso. Marc-Roger Normand seguì evidentemente l'ascesa del figlio di quest'ultimo, Giovanni Battista, il quale, nato nel 1686, già all'età di 10 anni farà parte dell'orchestra del duca Vittorio Amedeo II ed in seguito sarà mandato tre anni a Roma a perfezionarsi con Corelli. Ecco la fonte delle sonate all'Italiana che Marc-Roger Normand fece conoscere (inviandole) al cugino François Couperin, che tenterà a sua volta, secondo l'affermazione di Sébastien de Brossard nel suo

Dictionnaire (1703), di comporre, fin dagli anni 1692-1698, delle *sonate a tre* ad imitazione della scuola romana e di questo piemontese le cui opere circoleranno tra Parigi e Versailles (Giovanni Battista pubblicherà la sua op. IV a Parigi nel 1726 e, più tardi, sarà applaudito ai *Concerts Spirituels*). L'Italia ormai, con la mediazione della scuola piemontese, dopo l'azione nel secolo precedente della scuola romana, fiorentina e veneziana, esercita un peso costante sulla produzione musicale francese... Raccolte di sonate all'italiana si seguono a Parigi, dal 1695 al 1733 (Rebel, de la Guerre, Brossard, Duval, Jean-François Dandrieu). Un nipote d'italiani, nativo di Aix-en-Provence, André Campra, padre dell'opera-balletto, scrive nel 1699, il suo *Carnaval de Venise*. Nel 1701, Jean-Philippe Rameau soggiorna a Milano (venne a Torino?). Il pubblico si appassiona per tale genere di musica: l'estetica italiana invade il teatro d'opera insieme con la musica puramente strumentale. Per difenderla e diffonderla si adopera François Ragueneau pubblicando nel 1702 il suo *Parallèle des Italiens et des François en ce qui concerne la Musique et les Opéras*. L'anno seguente, i Pascalini, accompagnati dal violinista Jean-Baptiste Anet (detto "le Baptiste"), completamente dediti alla musica italiana, danno, di questa musica, un concerto a Fontainebleau (1703). È l'epoca in cui si installa a Parigi (1704), senza dubbio al servizio del duca di Orléans, il violinista napoletano Michel Mascitti, che vi pubblica il suo primo libro di sonate e che si farà più tardi naturalizzare. Gli esempi potrebbero qui moltiplicarsi. Se il violoncellista modenese E.F. Dall'Abaco segue a Parigi l'elettore Massimiliano Emanuele di Baviera, di cui è maestro di cappella, sono dei francesi – i duchi di Gramont – che fanno ascoltare delle arie italiane nel corso di feste cui partecipano Carli, Mazza, Botelli, Flavoni, Ridolfi... Il violinista genovese G.A. Guido, pure al servizio del duca d'Orléans, si fa applaudire a Fontainebleau e a Sceaux (1703-1704), felice di propagandare in Francia l'arte di Corelli, ma una reazione verrà dal normanno J.L. Le Cerf de la Viéville de Fresneuse, che si ergerà, di fronte ad un tale invasione ultramontana, come difensore contro Ragueneau, della musica francese



J. C. Bach: Pagina della partitura dell' "Artaserse", opera prima della stagione 1760-61 al Teatro Regio di Torino, Torino - Archivio dell'Accademia Filarmonica

nella sua *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française* (1704-1706).

Il secolo XVIII, ai suoi inizi, si apriva dunque su una lotta estetica che sarebbe rimbalzata tra il partito di Lully e quello di Rameau, esasperata tra i partigiani di Rameau e i "Bouffons" italiani... Si arriva a pubblicare in Francia anche le sonate di Corelli (1708-1710), che ci si diverte a cantare a 3 voci presso il duce d'Orléans. È il momento nel quale François Couperin tenterà, sotto il titolo *Les Goûts réunis*, una felice fusione tra i due stili, che trovano dei difensori intorno al finanziere Crozat, mentre Jean-Marie Leclair viene a Torino per iniziarsi all'arte della coreografia prima di essere il campione di un violino mezzo francese e mezzo italiano. Delalande e Destouches si atteggiavano intanto a conciliatori nel loro balletto degli *Eléments* e il violinista Jacques Aubert prende Vivaldi come fonte per i suoi concerti a quattro...

Gli urti riprenderanno quando, di fronte a Rameau, grande specialista di un'arte nazionale, Rousseau, altrettanto grande avversario della musica francese, si schiererà per Pergolesi e la musica italiana e quando i differenti "clans" opporranno alla Corte come nella città i Gluckisti ai Piccinisti, il "coin" della re a quello della regina. L'Italia si assicurerà in Francia un'ultima vittoria con l'avvento al potere di Napoleone, amante della musica italiana, e con il declino del "grand opéra" francese che sarà sostituito dalle opere di Rossini, Bellini, Donizetti, fecondi specialisti del "bel canto". Ormai l'Italia subisce, in terra di Francia, una diminuzione d'interesse di fronte alla spinta tedesca di cui si erano sentiti i primi effetti intorno al 1750-1760 e che andrà ampliandosi lungo tutto il secolo XIX chiamato a scoprire di volta in volta Beethoven, Bach, Schumann, Schubert e poi Wagner. Gli Stati del Sacro Romano Impero Germanico, che lasciarono nel 1806 il posto all'Impero Austriaco, ben minore, avevano seguito una strada analoga alla Francia e all'Italia? Dell'eredità francofonia ricevuta da un Monte, da un Scheidt, da un Schütz non è il caso di riportare qui le vicissitudini. È sufficiente ricordare che, geograficamente, è possibile distinguere tre Germanie: una grande pianura settentrionale, una Germa-

nia di mezzo ed una meridionale alpina. Nella prima, le città anseatiche: Amburgo, Lubecca, Kiel; nella seconda, le città dove si incrociano le strade che attraversano il paese da nord a sud, dall'est all'ovest: Stoccarda, Würzburg, Monaco, Lipsia, Dresda; più in basso: le agglomerazioni che accolgono al piano o allo sbocco dei colli gli artisti che discendono dall'Italia. Non si devono dimenticare i contatti che esistono tra Schütz e la Venezia di Gabrieli e di Monteverdi, il Collegio Germanico di Roma dove insegna da Victoria, gli allievi di Lully, l'amburghese Cousser, creatore dell'opera tedesca, il savoiaro Muffat che trasporta la sinfonia lulliana a Roma come a Vicenza. Si indovinano i Francesi presenti ad Hannover e Lunebourg ed in numerosi principati della Germania del nord e del centro. Si evoca il viaggio di Louis Marchand a Weimar (1716). Si sa che Buxtehude trascriveva, per assimilarli, alcuni pezzi per clavicembalo di Lebegue. E, se Haendel deve molto al suo soggiorno in Roma a contatto con Corelli e Scarlatti, se vi scoprì le leggi dell'opera italiana, la sua musica respira, come quella di Telemann e di Bach, una profonda conoscenza dell'ornamentazione parigina, una intensa pratica dell'ouverture e delle danze francesi che porterà a Londra. Ma fu senza dubbio Bach a mettere a profitto la rivelazione che fu per lui la tecnica e l'ascolto del violino italiano. Di quanti artisti italiani di Roma o Venezia poté ascoltare e apprezzare sonate e concerti a Weimar, Cöthen, Lipsia! Il suo ultimo figlio lavora dapprima in Italia, passa da Milano, a Torino, a Londra e non bisogna sottovalutare le lezioni che Johann Cristian darà tutta la sua vita a Mozart, musicista internazionale che soggiornò tre volte in Italia prima di andare a Monaco dove scoprirà i maestri boemi della scuola di Stamitz e di Cannabich, a Parigi dove prenderà contatto con Gossec e Gluck.

Le terre tedesche hanno conosciuto, con l'Italia e la Francia, gli scambi continui che la musicologia tenta di rivelare poco a poco (Vivaldi non è morto a Vienna nel 1741?), scambi che provano a quale punto circolavano uomini, strumenti, manoscritti in quell'Europa "des Lumières", campo chiuso, ma ribollente, nella quale si preparava

la lingua eterna che sarà presto parlata da Haydn, il padre di tutta la musica dell'avvenire, le cui prime sinfonie dovevano apparire a Parigi...

(Traduzione di Gustavo Boyer)

Bibliografia

N. DUFOURCO, *La musique française*, Piccard - Paris 1970

Mercedes Viale Ferrero

"DILETTEVOLE TEATRO": APPARATI DI FESTE SACRE E PROFANE

Gli splendori del barocco, commozione e fede diedero origine a un'epoca di spettacoli pubblici senza confronti nella storia di Torino.

"Fu determinato far come una nuova Chiesa e, coprendo tutta l'antica, erger una macchina di legno, che col formare un dilettevole Teatro s'estendesse col framezzo di diverse arcate e pilastri e includesse le due prime Cappelle": siamo a Torino nel 1669 e l'"antica chiesa" è quella di S. Maria di Piazza (che sarà poi riedificata nel Settecento dal Vittone). La frase citata è tratta dalla *Relazione del pomposo apparato fatto dai Padri Carmelitani* per celebrare la canonizzazione di S. Maria Maddalena de' Pazzi. Oggi può sorprendere che, in una occasione del genere, si parli di "dilettevole Teatro"; allora l'espressione era d'uso corrente nelle descrizioni di feste e di apparati sacri. Ma cosa si intendeva, in questi casi, per "Teatro"? E in che misura le decorazioni di simili pie cerimonie corrispondevano alle scene e alle decorazioni dei normali teatri profani? Per quanto riguarda Torino non è sempre facile rispondere. Ci restano molte descrizioni e illustrazioni di apparati per feste ma nella maggioranza sono relative a nozze, battesimi, funerali di principi sabaudi; come dire a celebrazioni che, anche se si svolgevano in chiese, avevano carattere assai più mondano che sacro; di conseguenza gli apparati riflettevano in prevalenza programmi dinastici e politici. Se, dal foltissimo e splendido elenco delle feste torinesi, si depennano quelle in qualche modo connesse alle vicende dinastiche non resta molto; ed anche quanto resta è spesso condizionato da motivazioni civili piuttosto che religiose. Ad esempio le ricorrenti celebrazioni del Miracolo del SS. Sacramento nella chiesa del Corpus

Domini erano allestite e patrocinate dalla Municipalità e si risolvevano regolarmente in esaltazioni della "Gloria di Torino" e in elogi della "Illustrissima Città". Si ha, insomma, l'impressione che la struttura centralistica ed elitaria dello Stato sabaudo non lasciasse molto spazio alle feste di carattere esclusivamente sacro; per lo meno, non a Torino, città capitale.

Teatro = Vita

In provincia, forse, la situazione era un poco diversa; non a caso l'unico esempio di festa sacra menzionato per il Piemonte dal maggior studioso di spettacoli secentesco, il Padre Ménestrier, è la processione per l'incoronazione della Vergine del Rosario avvenuta nel 1653 a Savigliano. La grandiosità di queste celebrazioni provinciali è testimoniata anche da altre fonti: come le *Sacre Pompe Saviglianesi* che descrivevano la traslazione a Savigliano dei corpi dei Martiri Benedetto, Giusto e Taddeo, avvenuta nel 1629; o *La pietà generosa* che narra le feste del 1688 a Cherasco, per l'incoronazione della Vergine del Rosario, con apparati di Sebastiano Taricco. Tuttavia anche in queste manifestazioni si riscontra una certa commistione di sacro e di profano; sia perchè esse erano promosse, di solito, da Ordini religiosi (Domenicani, Cappuccini, Carmelitani, Benedettini) che per mezzo di esse affermavano il loro potere, propagandavano le loro benemeritenze e cercavano di rafforzare la loro penetrazione nella zona; sia perchè tanto le autorità ecclesiastiche quanto quelle civili erano forze costitutive di un ordine istituzionale e gerarchico che en-

trambe avevano interesse a mantenere in reciproco accordo. A riprova, vediamo che nelle feste del 1688 a Cherasco si inneggiava non solo alla Vergine ma anche alle gesta "vittoriose e sante del Regio Monarca".

In un clima del genere si capisce che la parola "teatro" fosse appropriata per qualsiasi manifestazione spettacolare, sia sacra che profana. "La vita nostra è somigliante a la comedia o pur a la tragedia" aveva affermato Torquato Tasso, e il parallelismo metaforico Teatro = Vita era applicabile tanto alla vita terrena, umana, contingente quanto alla vita celeste, spirituale, eterna; e serviva anche a giustificare l'adozione nei "Teatri sacri" di materiali, mezzi, effetti ottici simili a quelli in uso nei teatri profani. In entrambi si allestivano effimere costruzioni in legni colorati e dorati, si innalzavano armature coperte di "teloni" dipinti con prospettive illusionistiche, si plasmavano ornamenti e statue in cartapesta, si profondevano luminarie, si inventavano effetti di magici "trasparenti", si tiravano financo fuochi artificiali o, come allora si diceva, "fuochi di gioia".

Altro elemento comune ai due "teatri", sacro e profano, era la musica sempre presente, seppure in forme diverse a seconda dei luoghi, dei tempi e delle circostanze. A Savigliano nel 1653 il rito religioso era accompagnato e commentato da "diversi cori di Musica e diversi accordi di Strumenti", da "tamburi e fanfare di trombe", da "Madrigali", dal "suono di tutte le campane", da "Inni e Cantici sacri", infine da nutrite salve d'artiglieria! La mescolanza di generi

musicali e di strumenti ci sembra oggi bizzarra; ma non era del tutto insolita. Nel 1662 a Torino, per la beatificazione di Francesco di Sales, "il Vicario generale intonò il Te Deum, proseguito da più Cori di Musica al rimbombo di dodici pezzi d'Artiglieria grossa, e di tutta la Moschetteria, Trombe, ecc."

Quando Francesco di Sales fu proclamato Santo, la sua festa fu celebrata a Torino (1666) col canto del Te Deum, accompagnato dallo "sparo di grandissimo numero di Mortaretti". In altri casi tuttavia le musiche seguivano programmi meno rimbombanti: "L'ordine della Processione restava intrecciato da quattro Cori di Musica. Ai Monaci Cassinesi cantanti l'Inno dei Martiri, uno di Tromboni rispondeva. A questi un altro con pieno concerto di voci all'uso di Cappella, replicando partitamente l'ultimo di Viole" (Savigliano 1629). A Torino per il secondo centenario del Miracolo del Sacramento (1653) si cantò nella chiesa del Corpus Domini un Mottetto composto dal Trabattoni con arie per Soprano e Basso e accompagnamento di violini.

Architettura e decorazione

Secondo Valeriano Castiglione (1630) lo scopo delle musiche era di eccitare "una interna commozione di spirito e sollevare gli animi alla considerazione della felicità celeste". Cosa abbastanza curiosa, di questa funzione catartica della musica non si parla più nelle relazioni di feste sacre settecentesche. Si preferisce invece descrivere la ricchezza degli apparati per la tribuna dei Musici "risaltata vagamente con cremisi, merletti, galloni, frangie d'oro, sostenuta da sei mensole con sei grosse teste intrecciate con cappelli, fiori e festoni d'oro che rendevano vago il soffitto con rosoni d'oro con varii bizzarri comparti di pittura". Delle musiche, non una parola (Festa del 1747 a Santa Maria del Monte dei Cappuccini).

Un carattere abbastanza costante nelle decorazioni per feste sacre a Torino è la predilezione per strutture di spiccata tipologia architettonica; e del resto le invenzioni erano quasi sempre opera di architetti insigni (Lanfranchi, Vittone, Alfieri, Rana ecc.). Le eccezioni sono poche, e una di esse è la "nuova Chiesa" in S. Maria di Piazza per la già ricordata festa del

1669. La struttura, eseguita "in meno di tre mesi" da "sei esperti falegnami", fu progettata da Tommaso Borgonio, che era comunque topografo oltre che calligrafo e raffinato illustratore dei balletti di corte sabaudi. La "macchina" fu arricchita da opere di altri artisti di Corte: pitture dei Dufour e sculture del Borello "uomini, nella propria professione, insigni". Il programma significativo seguiva l'indirizzo metaforico della "retorica" barocca - con esiti piuttosto sconcertanti a giudicare dalla descrizione delle immagini e dei motti emblematici che le accompagnavano. Per illustrare la storia di S. Maria Maddalena de' Pazzi "quando tutta affetto verso il suo diletto e divino Sposo, non potendo più soffrire le fiamme di quel purissimo amore, per dar qualche refrigerio alla sua passione correva anche nel mezzo dell'Inverno nel pozzo, e si gettava copia d'acqua nel seno", si era scelto il motto "NEC FLVMINA OBRVENT", del tutto incomprendibile senza la spiegazione: "tanto fuoco non potevano smorzare tutte l'acque del mondo". Ma quanti dei fedeli l'avranno potuta capire?

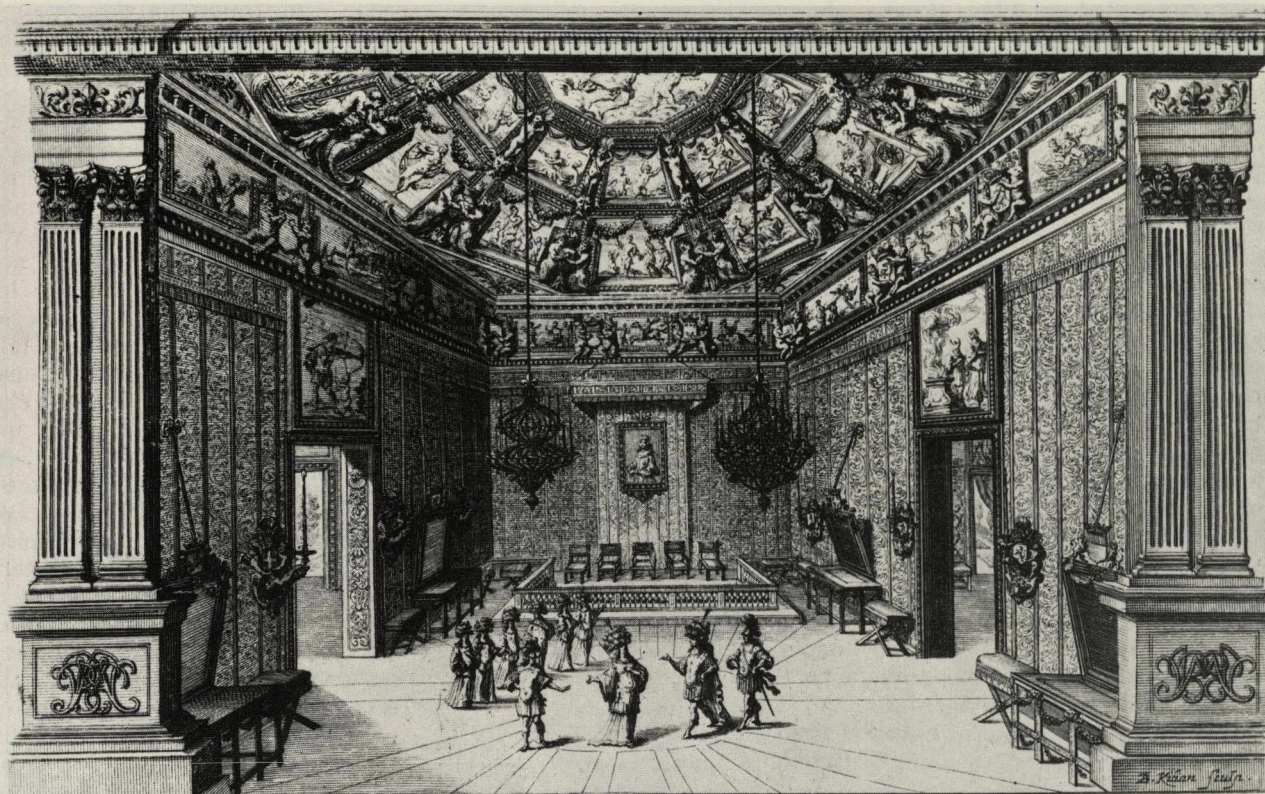
Assai più brillante sembra riuscisse la collaborazione tra l'"inventore" Emanuele Tesauro e l'architetto Lanfranchi per la "macchina" dei fuochi di gioia eretta davanti al Palazzo di Città nel 1662 durante le feste per la beatificazione di Francesco di Sales. Tesauro propose all'architetto questo spunto: "Elia, che volendo sacrificare un Toro vi fè spargere sopra per tre volte una grandissima quantità d'acqua: e venuto il fuoco dal Cielo consumò il sacrificio, la legna, le pietre dell'Altare e l'acqua stessa in testimonio della Verità predicata dal gran Profeta". Il Toro era un simbolo cittadino di facilissima e universale comprensione; per di più la realizzazione della "macchina" fu assai piacevole. Fu costruito un grande "Zoccolo" che aveva negli angoli statue di Tori; al centro di esso fu posto un "Altare alla maniera antica" sorretto da Arpie e sormontato da un gigantesco Toro. "Dagli occhi, dalla bocca, e dalle mammelle" delle Arpie uscivano "zampilli di fuoco"; tutti i Tori "gettavano dalle corna, dalle orecchie, dagli occhi, nari e bocca il fuoco". Al momento stabilito fu "dato il segnale con due Cori di Trombe" e "spiccosi da un Torrione vicino alla Volta

rossa una Colomba che portò il fuoco alle Corna del Toro sacrificato", dando inizio ai fuochi di gioia. Una piccola ma garbata incisione riproducente la "macchina" inserita nel *Racconto* delle solennità, conferma il gusto estroso ed "arguto" di questa invenzione festiva.

Le "macchine"

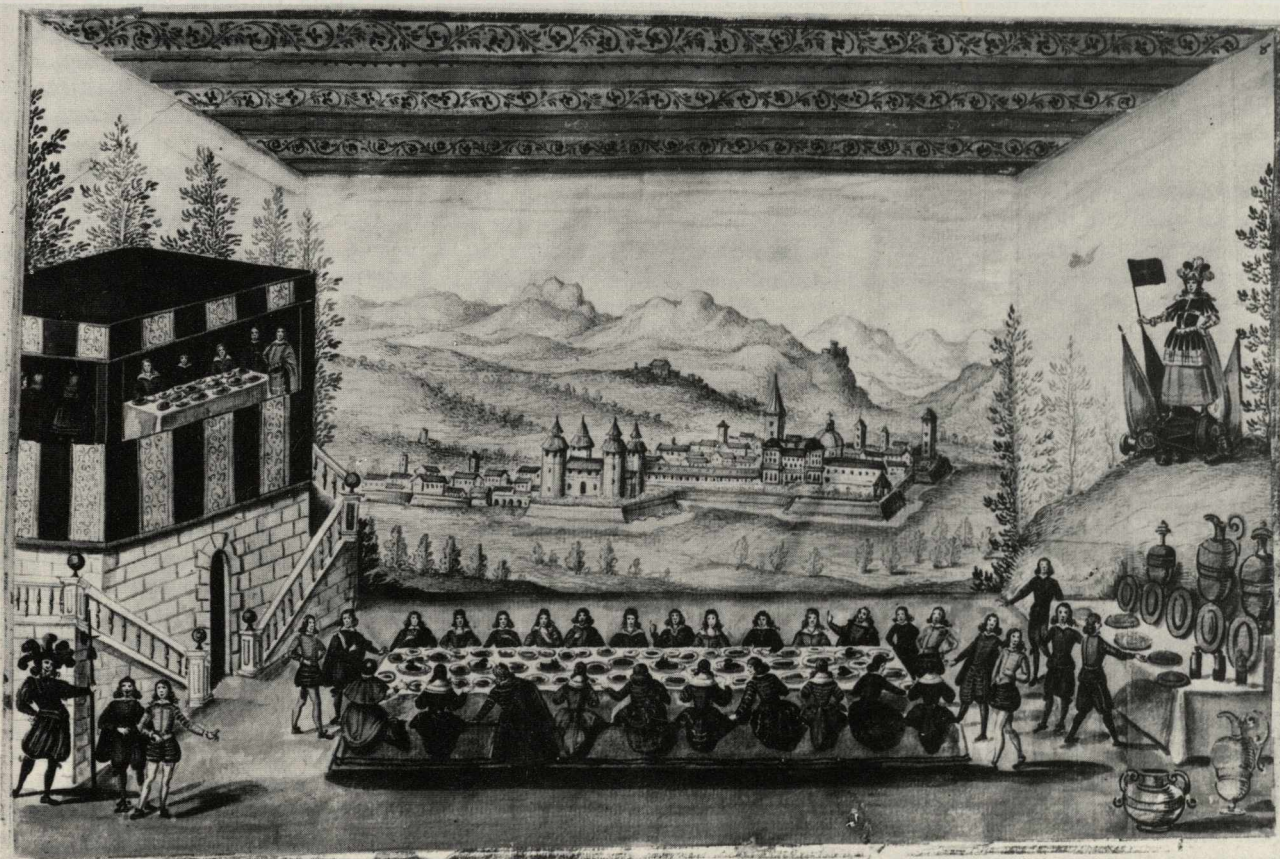
Di "nuovo artificio" fu anche la "macchina dei fuochi di gioia" progettata quasi un secolo dopo dal Rana per celebrare il terzo centenario del Miracolo del Sacramento (1753). Fu eretta in Piazza Castello ed è documentata da una bella incisione. Ma, rispetto all'esempio secentesco prima descritto, si riscontra in essa una sostanziale differenza: la sua "vaghissima struttura" esprimeva significati quasi esclusivamente profani, sia nelle immagini simboliche che la ornavano (il Po, la Dora, le Scienze, il Valore, la Forza) sia nelle figure delineate dai "fuochi di gioia" e che rappresentavano "il trionfo della Gloria di Torino". Comparve "in luminoso edificio su nuvole assisa la Gloria levando sopra il suo capo l'Arme Reali, e vedevasi in una targa l'Arme della Città, e a piè dell'interno ornamento sfavillava il motto OMNES DICENT GLORIAM".

Una consimile differenza di significati si osserva anche paragonando gli apparati per la celebrazione del Miracolo del Sacramento eretti nella piazza del Corpus Domini rispettivamente nel 1653 e nel 1753. Le soluzioni strutturali non erano molto diverse; nel 1653 "la piazza fu riquadrata e ornata con tre macchine, in maniera che la facciata della Chiesa rimase coperta da una novella facciata di finti marmi e fiancheggiata da due Archi trionfali"; nel 1753 "fuor della soglia quanto estendesi la piazza in faccia al tempio fu eretto un superbo Atrio in pianta di figura quasi quadrata", di "vago e bene inteso disegno del chiarissimo Conte Alfieri". Senonchè nel 1653 la fittizia architettura fu "animata da vari simboli misteriosi" (immagini della Religione, della Chiesa, della Fede ecc.) mentre nel 1753 fu "ornata da sedici marmorate colonne" dipinte in finta prospettiva da Fabrizio Galliari con l'aggiunta di "figure e statue". In più all'interno delle chiese "s'indorarono intieramente tutte le Statue". Si ha la net-



Stanze di Dalisa.

B. Kilian: "Stanze di Dalisa", incisione per "La Ramira" da rappresentare a Torino 1681-82 c. L'ambiente riprodotto si ispira ad una sala del Palazzo Reale di Torino, Torino - Biblioteca Reale



T. Borgonio e C. Conti: "Scena di banchetto e veduta di Torino", miniatura de "Il dono del Re de l'Alpi", festa nel Castello di Rivoli (1645), Torino - Biblioteca Nazionale

ta sensazione che, nel 1753, si cercasse di far ricco senza spendere molto; preoccupazione del resto comune a tutti i committenti settecenteschi di feste sacre. Negli *Ordinati della Città di Torino* per il 1727 si legge che i Padri della Compagnia di Gesù s'erano rivolti al Sindaco affinché la Città li aiutasse a festeggiare nella chiesa dei Santi Martiri la canonizzazione di S. Luigi Gonzaga e S. Stanislao Kostka. Riferiva il Sindaco Vassallo Malletti: "quantunque detti Padri abbiano riccamente e con tutta proprietà parata detta lor Chiesa, tuttavia desidererebbero che la Città li favorisse a imprestargli la Corona d'Argento destinata ad uso della Chiesa del Corpus Domini e quella collocare al loro Altare maggiore credendo che renderebbe maggiormente ricco e proprio il loro apparato". Una ordinanza "proibiva d'imprestare l'Argenteria di detta Chiesa" ma il Sindaco ed il Consiglio fecero, in questo caso, una eccezione e concessero il prestito. Altro esempio: a leggere la *Relazione* dell'apparato allestito dai Cappuccini del Monte nel 1747 parrebbe che la chiesa fosse stata trasformata in uno scrigno tutto d'oro; ma al termine dell'opuscolo una noticina avverte "che tutti gli ornati accennati d'oro erano lavori di cartapesta a rilievo indorati, nuova invenzione del Professore di Scultura Ladatte". Si trattava di Francesco Ladatte, "scultore di Sua Maestà" e, in quegli stessi anni, inventore di macchine, decorazioni ed effetti speciali per le scene delle opere in musica al Teatro Regio. Il rapporto molto stretto tra teatro sacro e profano è del resto evidente nella decorazione del 1747 per la chiesa del Monte. La "quantità di bene ordinate trasparenti nuvole dipinte a gloria" sistemate nella "volta del Lanternino" erano eseguite con una tecnica scenografica di uso continuo nelle opere in musica: i "trasparenti" erano leggerissime tele inamidate, dietro alle quali si poneva una fonte di luce, spesso colorata, che "traspariva" creando vivaci effetti di risalto cromatico. Nuvole "trasparenti" si possono riconoscere anche nella "macchina" ideata da Bernardo Vittone nel 1737 per le Quarant'Ore celebrate nella chiesa dei Santi Martiri in occasione delle terze nozze di Carlo Emanuele III di Savoia. Questa "macchina" è importantissima an-

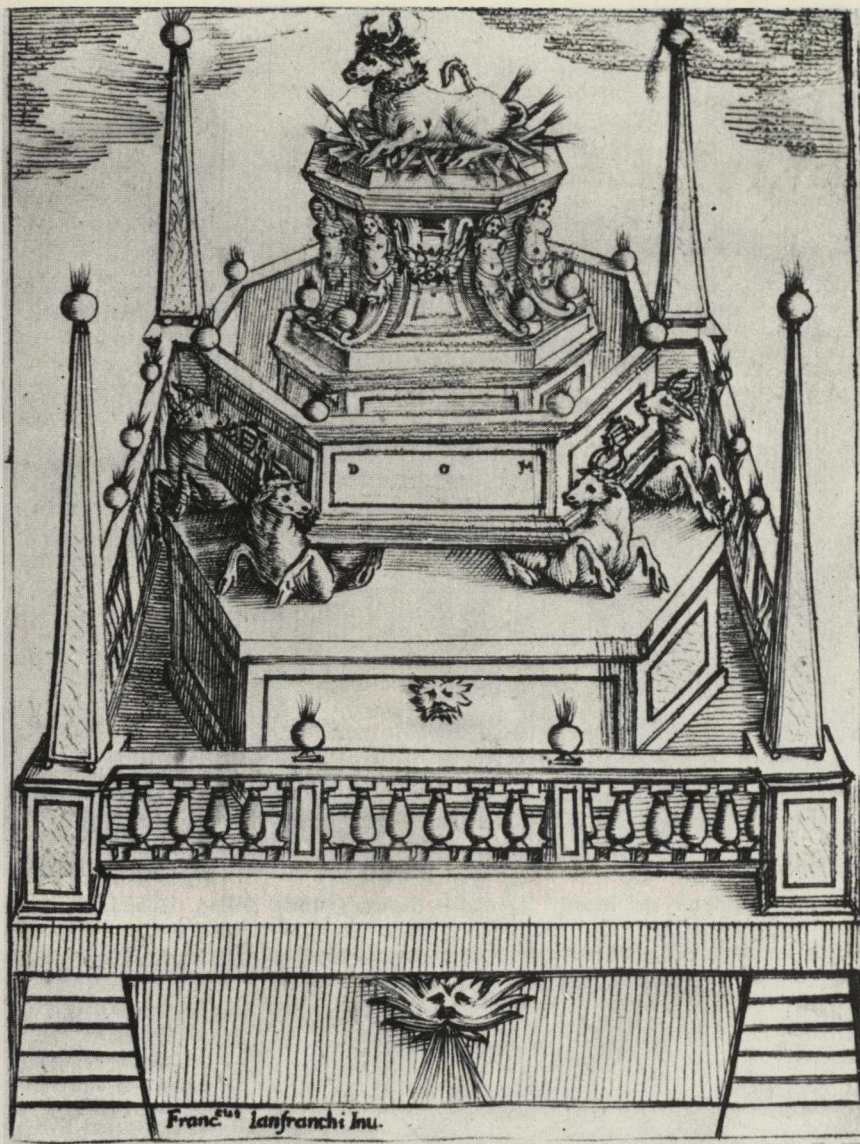
che per altri aspetti: nella prospettiva di fondo Vittone utilizza la tecnica scenica del teatro d'opera in musica, con "telari" e "spezzati" disposti in profondità su piani sfalsati, in modo da creare una pluralità di "punti di vista" e quindi una molteplicità di vedute fruibili da parte degli spettatori. Questa tecnica era già stata anticipata da Juvarrà in alcuni disegni (ora nel Museo Civico di Torino) per le scene del vecchio Teatro Regio, da lui stesso rinnovato nel 1723. I disegni erano stati messi in opera dallo scenografo emiliano Pietro Righini, che aveva poi portato alle estreme conseguenze questo gusto di varietà ottica. Cosa singolare, Righini era stato scenografo del Teatro Regio di Torino anche nella stagione del Carnevale 1737, cioè l'anno stesso in cui Vittone progettò la "macchina" della Quarant'Ore per i Gesuiti.

Teatro gesuitico

Profano e sacro, insomma, non utilizzavano lessici diversi – almeno per quanto riguarda gli apparati spettacolari. E chi poteva saperlo meglio dei Gesuiti, che avevano sempre usato il teatro e la recitazione come strumenti di educazione e propaganda? Anche a Torino, nel Real Collegio di Savoia da loro retto e frequentato dalla gioventù aristocratica, i Gesuiti avevano promosso rappresentazioni sostenute dai convittori, con scene ed apparati spesso di notevole impegno. Eccone qualche titolo: *La pietà esaltata d'Alfonso Re di Congo* (Dramma Tragicomico (1662); *Corradino* (Dramma tragico (1669); *Flavio Bertarido* (Tragedia (1698); e via via *Eudossia*, *Giordano*, *Baldovino* e *Giuditta primi Conti di Fiandra*, *Il Temistocle*, *Flavio Clemente*, ecc. Molti di questi spettacoli facevano parte del normale repertorio teatrale dei Collegi Gesuitici; altri invece furono specialmente inventati per Torino. Sudditi ossequenti, i Padri facevano partecipare i loro alunni alle vicende dinastiche, preparandone così la futura entrata nel "Gran Teatro del Mondo". Nel 1684, per le nozze di Vittorio Amedeo II di Savoia, si recitò al Real Collegio *Amedeo il Verde* che, dopo un "Prologo di Marte" cantato, narrava la storia del Conte Verde inframmezzata da balletti e conclusa dal "Trionfo d'Amedeo", debitamente allusivo. Vi erano diverse "mutazioni di

scene", purtroppo non descritte nel libretto. È conservato invece l'elenco delle "mutazioni" per *La pietà esaltata d'Alfonso Re di Congo*, in cui si susseguono scene di *Boscareccia*, *Città*, *Tempio dell'Idolo*, *Bocca dell'Inferno*, *Bosco*, *Tempio Cristiano*. Nella "Azione drammatica" intitolata *Teseo e Piritoo* recitata dai "Signori Convittori" per le nozze di Vittorio Amedeo III (1750) le mutazioni di scena e le "macchine" sono numerose, e talvolta complesse: "Supponendosi secondo l'ordine della Favola, che segua procella, si vede il cielo ancora da nuvoli e baleni turbato, ed il mare tempestosamente commosso, e in esso gli avanzi di una nave infranta, qua e là sull'onde sospinti, e finalmente riversati e sommersi. Cessata la procella i passeggeri che sulla nave erano escono sul lido" ecc. Una scena del genere presuppone un teatro molto bene attrezzato, e per convincersene basta scorrere l'elenco del materiale che occorre per rappresentare la tempesta della *Nitteti* (Metastasio-Holzbauer) al Teatro Regio nel 1757-58: "Diecinove pezzi d'ondeggianti di Mare composti di cartone, bosco, e tela muniti con bacchette di ferro piegate per il moto delle medesime... Quattro piccoli telari con assi tagliati rappresentanti barche e bastimenti... Quattro Canne, una Secreta, dua Mantici per formar il Vento" e via di seguito. Senza contare la "macchina" che imitava il rumore del tuono, e la mano d'opera impiegata "nella decorazione della Tempesta per il movimento delle Navi, Onde, Alberi, Vento, Tuoni, ed apparizione dell'Iride". Si può credere che i Padri Gesuiti si accontentassero di una "procella" meno grandiosa, ma la finzione scenica richiedeva comunque mezzi tecnici di una certa precisione e agilità d'effetti.

Il Teatro del Real Collegio di Savoia è importante anche perché fu l'unico teatro privato, o come si diceva allora "domestico", attivo a Torino con regolarità e frequenza. In altre città i teatri "domestici" ebbero grandissimo rilievo artistico e spettacolare. Per Roma basti ricordare i Teatri di Cristina di Svezia, del principe Ruspoli, e soprattutto quelli del Cardinale Ottoboni e della Regina di Polonia in cui furono rappresentate opere con musiche di Alessandro e Domenico Scarlatti e con scene di Filippo Ju-



F. Lanfranchi: "Macchina dei fuochi di gioia", macchina eretta dinnanzi al Palazzo di Città per le feste della beatificazione di Francesco di Sales (1662), Torino - Biblioteca Reale

varra. Il teatro dei Gesuiti a Torino non può vantare nomi altrettanto illustri; comunque si sa che per esso compose musiche il Rasetti, e che le scene (delle quali non si conosce alcun autore) ebbero una certa dignità artistica.

Forse meno importante è l'attività di alcuni occasionali teatri, improvvisati per recite eccezionali e che rientrano piuttosto nella tipologia del teatro di corte, anziché in quella del teatro "domestico". Vale comunque la pena di ricordare che nel 1668 tre alti funzionari dello Stato sabaudo offrirono altrettanti "divertimenti" musicali a Carlo Emanuele II e Maria Giovanna Battista di Savoia.

Il Controllore Grondane fece recitare *Le Port de Ville-Franche*, che celebrava il nuovo porto fatto co-

struire dal Duca presso Nizza Marittima; il presidente Generale delle Finanze fece mettere in scena *Le Temple de la Reconnaissance*; il Marchese di Cinzano *Le Bois Enchanté*. Talvolta anche la Municipalità offriva trattenimenti musicali ai Duchi; ad esempio per le seconde nozze di Carlo Emanuele II (1665) si recitò nel Palazzo di Città una "Poesia per Musica" con tre interlocutori, *L'Eridano Festeggiante*, e la festa proseguì con tiro di "Fuochi artificiat" in Piazza Castello. La "macchina" dei fuochi rappresentava - in una commistione di sacro e profano che ci appare oggi di dubbio gusto la S. Sindone! Sicché un poeta volenteroso poté asserire che "Del Sudario il Teatro arso se 'n piomba" e dedurne "felicissimi augurii alle Nozze

Reali", non si sa bene il perché; ma già si è visto che alla Municipalità torinese non mancava la fantasia.

Teatro pubblico

La frequente comparsa, negli anni tra il 1662 e il 1668, di spettacoli musicali più o meno di circostanza, comunque non gestiti direttamente dalla Casa regnante, è abbastanza interessante. In quegli anni già in molte città d'Italia (a Venezia, ma anche a Roma e a Milano) si stava affermando l'opera in musica recitata in teatri stabili aperti al pubblico pagante e gestiti da impresari privati. A Torino invece gli spettacoli musicali erano per tradizione una prerogativa sovrana: erano allestiti in teatri provvisori, secondo il beneplacito e nelle date stabilite dai principi; e naturalmente accessibili solo agli stessi principi e ai personaggi della Corte. Alla regola vi erano state poche deroghe: nel 1648 una breve comparsa dei Febi Armonici, che forse avevano rappresentato *La Finta Pazza* di Saccati; nel 1662 la compagnia dell'impresario Abbatoni; nel 1667 quella del Righenzi, con la recita del *Xerse* di Cavalli. Successivi tentativi di stabilire a Torino un teatro pubblico erano stati stroncati dalla diffidenza non già dei sovrani, bensì della Corte; di altra parte i musici, i falegnami e le altre categorie favorite dal sistema tradizionale di spettacoli difendevano accanitamente i loro privilegi corporativi. Infine comunque il nuovo modo di fare spettacolo si affermò; e se gli esiti delle prime stagioni furono economicamente disastrosi (l'impresario Bernardino Bianco si ridusse ad implorare che il Duca lo mettesse "nel numero dei suoi Cani col dargli presentemente un pezzo di pane") le seguenti ebbero migliore successo. Dal 1681 Torino ebbe un teatro stabile sistemato da Amedeo di Castellamonte nel Palazzo di S. Giovanni (attiguo al Palazzo Reale). Dal 1688 vi si svolsero stagioni d'opera regolari, e più che i programmi musicali (le opere erano importate di peso dal repertorio veneziano, nella maggior parte dei casi) notevoli furono gli interventi di abili scenografi, veneziani come Ippolito Mazzarino e i fratelli Mauro o emiliani come il celebre Ferdinando Galli Bibiena e il suo allievo Pietro Giovanni Abati. Una idea degli straordinari artifici che



T. Borgonio: "Il palco dei musici", da "Gli Ercoli domatori de' Mostri" carosello, Torino (1650), Torino - Biblioteca Reale



T. Borgonio: "Calligrafia" per "Il dono del Re de l'Alpi" festa e balletto nel Castello di Rivoli (1645), Torino - Biblioteca Nazionale; a fianco: "Settembre Musica" 1978

le scene mostravano agli spettatori può darla la mutazione del *Prologo* per *Leonida in Sparta* (1689), inventata dai Mauro: "Reggia di Pallade formata d'Olivi frammezzati da Statue d'oro rappresentanti i Savi della Grecia, arricchita di Trofei letterarii e guerrieri appesi a dette piante con ordine. (Pallade compare). Si cangia la Scena in un Arsenale, comparando per l'aria i Genii della Vendetta, e le virtù assistenti a Pallade si trasmutano in Guerrieri con Aste alla mano. Allo scoppiar d'un gran Tuono s'apre una gran Nube, che dilatandosi poco a poco in uno sfondato di piccole nuvole oscure forma la Reggia del Fato. Qui il Fato intingendo la penna in un vaso di fiamme scrive sopra la pelle della Capra Amaltea due versi, illuminandosi tutti i caratteri nell'atto medesimo che si scrivono, sì che possano essere letti dagli Spettatori. Sparisce la macchina del Fato restringendosi poco a poco il sfondato delle Nuvole finchè ridotto in una Nube sola si dissipa. I Genii della Vendetta con un rapido volo si partono. Le Virtù con Aste alla mano formano un Ballo in forma di combattimento, involandosi in questo mentre Pallade da una nube fino a mezz'aria nel fine del Ballo replica. Le Virtù, gettate l'Aste, formano un altro Ballo, cangiandosi frattanto la Nuvola, che invola Pallade, in un carro tirato da due Nottole" (ossia due civette). Non è questa l'unica scena di sfrenata fantasia e di prodigiosa abilità tecnica descritta nei libretti; la si è scelta a preferenza di altre per un motivo preciso. *Leonida in Sparta*, con musiche del veneziano Sebenico, fu un'opera creata per Torino e in seguito (1692) replicata a Vene-

zia mutandone il titolo (che divenne *L'Oppresso sollevato*) nel Teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo. Per questa ripresa veneziana i Grimani fecero venire appositamente da Torino gli strumentisti della cosiddetta "Scuderia" del Duca di Savoia. Torino, insomma, era ormai entrata nel grande "giro" italiano ed europeo dell'opera in musica. Mezzo secolo dopo, nel 1740, l'apertura del nuovo Teatro Regio progettato da Benedetto Alfieri avrebbe dimostrato che a Torino il teatro musicale era inteso come indispensabile strumento di cultura e di comunicazione sociale.

N.B. Le citazioni sono estratte dai testi e dai documenti elencati qui di seguito. Nelle citazioni, la grafia è stata ridotta a quella attuale e in alcuni casi è stato abbreviato il testo originale.

Elenco dei testi dai quali sono tratte le citazioni

- 1630 V. CASTIGLIONE, *Sacre Pompe Savigianesi*, Torino 1630
 1653 *L'Anno Secolare Festa solennemente celebrata dalla Illustrissima Città di Torino...*, Torino 1653
 1662 *Racconto delle solenni feste fatte in Torino per la Beatificazione del B. Francesco di Sales...*, Torino 1662
 1665 *L'Eridano festeggiante nelle seconde nozze del suo Rè...*, Torino 1665
 1666 *Racconto della solennità fatta in Torino nella prima festa di S. Francesco di Sales...*, Torino 1666
 1669 G. AYMO, *Relatione del pomposo apparato fatto... in S. Maria di Piazza di Torino...*, Torino 1669
 1669 C. F. MENESTRIER, *Traité des Tournis, Ioustes, Carrousel*, Lyon 1669
 1684 *Amedeo il Verde Dramma rappresentato nel Collegio di Savoia...*, Torino 1684
 1688 P. COSTANTINO DI S. CATERINA, *La Pietà generosa...*, Torino 1688
 1689 *Leonida in Sparta Dramma da rappresentarsi in Musica nel Regio Teatro di Torino...*, Torino 1689

1747 *Distinta relazione dello splendido, e sontuoso apparato fattosi nella Chiesa Reale de' PP. Cappuccini del Monte...*, Torino 1747

1750 *Teseo, e Piritoo Azione Drammatica rappresentata da' Signori Convittori del Reale Collegio di Savoia...*, Torino 1750

1753 *Descrizione dell'Ottavario per lo Miracolo del SS. Sacramento celebrato dall'Augusta Città di Torino...*, Torino 1753

Documenti citati nel testo

1727 *Ordinati della Città di Torino*, Archivio Storico della Città di Torino

1758 *Conto...per le opere del Regio Teatro*, coll. IX vol. 34, Archivio Storico della Città di Torino

1685 *Lettera del Segretario B. Bianco*, in *Lettere particolari*, Mazzo 86 B, Archivio di Stato di Torino Sezione I

Bibliografia

1766 B.A. VITTONI, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto civile*, Lugano 1766

1964 M. COSTANZO, *Il Gran Theatro del Mondo*, Milano 1964

1965 A. PEYROT, *Torino nei secoli*, Torino 1965

1965 M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino 1965

1966 L. TAMBURINI, *I Teatri di Torino*, Torino 1966

1967 A. GRISERI, *Le Metamorfosi del Barocco*, Torino 1967

1970 M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970

1973 G. RIZZI, *Repertorio di feste alla corte dei Savoia*, Torino 1973

1974 M.G. CONTRATTO, *Sebastiano Taricco*, Cuneo 1974

1974/76 U. BERTAGNA, *Vicende costruttive delle chiese del Corpus Domini e dello Spirito Santo in Torino*, in "Palladio" XXIII - XXV

1976 M.T. BOUQUET, *Il Teatro di corte dalle origini al 1788*, vol. I della *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino 1976



Glossarietto

a cura di Bruno Cerchio

Baryton – Nei secoli XVII e XVIII con tale termine si designava il basso della viola d'amore, usato specialmente in Germania: questo strumento consisteva di una specie di violoncello con 6 o 7 corde di minugia, e con un numero variabile (da 6 a 14) di corde metalliche che vibravano per "simpatia". Notevole importanza hanno le composizioni per viola "baryton" di Franz Joseph Haydn (126 trii, 25 duetti e 12 divertimenti con strumenti diversi): il motivo principale di questa consistente presenza sta nel fatto che il principe Nicolaus Esterházy (al cui servizio viveva Haydn) amava grandemente questo strumento di cui, anzi, era egli stesso un eccellente esecutore.

Basso continuo – La parte più grave di una composizione, sopra la quale gli strumenti che ne avevano la possibilità (organo, clavicembalo, chitarrone e simili) realizzavano estemporaneamente, durante l'esecuzione, gli accordi adeguati. Questa pratica di accompagnamento (usata dalla fine del XVI sec. al primo Ottocento) consentiva di raddoppiare le voci senza dover leggere simultaneamente tutta la partitura. Sovente delle cifre erano poste al di sopra del basso (che in tal caso era detto "cifrato") indicando gli accordi voluti dall'autore e facilitando la realizzazione del basso da parte dell'interprete che, comunque, doveva sempre possedere conoscenze approfondite e una lunga pratica in questo particolare tipo di accompagnamento. Dall'inizio del XVII sec. alla fine del XVIII il basso continuo non solo accompagnava tutti i recitativi e le arie, ma costituisce la base dei grandi complessi vocali e strumentali, lirici, religiosi o profani.

Basso di viola – Fra la fine del XVI sec. e l'inizio del XVIII nel campo della musica strumentale (specialmente di quella inglese) ebbero enorme importanza i complessi di viole. Le viole erano di diverse dimensioni e tessitura, dall'acuto al grave, e generalmente si usava un quartetto di viole (tutte a 6 corde) composto di viola soprano, viola alto, viola tenore e basso di viola. Il basso di viola aveva la seguente accordatura, partendo dal grave: *re, sol, do, mi, la, re*; era suonato (come tutte le altre viole, anche le più piccole) tenendolo fra le gambe, o appoggiandolo ad un cuscino. Marin Marais, il più celebre violista del suo tempo, aggiunse in Francia una settima corda al basso di viola, ma, in generale, la musica allora era scritta per viole a 6 corde. Affini al basso di viola sono la *viola bastarda* (con la cassa allungata) e la *viola pomposa* (con solo 5 corde, usata da J.S. Bach col nome di "violoncello piccolo").

Cadenza – Nome dato ad una successione di concatenazioni armoniche, con carattere conclusivo. Qualsiasi componimento musicale, in determinati punti e specialmente alla fine, si vale delle cadenze. In seguito, per estensione, si indicò con tale termine il passaggio solistico di bravura introdotto sulla cadenza armonica conclusiva di ogni concerto. La cadenza ha carattere di sospensione ed era in origine lasciata all'improvvisazione del solista, ma in seguito (da Mozart in poi) diventò elemento integrante del discorso musicale.

Cantata – Composizione d'ispirazione profana o religiosa, scritta a una o più voci con accompagnamento e destinata alla camera, al concerto o alla chiesa. Le sue origini risalgono all'inizio del XVII sec. e, dopo l'esaurimento del madrigale, tale termine indicava (in contrapposizione a sonata) qualsiasi brano da cantarsi: la cantata prese infine una forma definitiva con G. Carissimi (che tuttavia usò raramente tale termine) precisandosi in una combinazione di stile recitativo (dove è preponderante l'importanza della parola) e stile arioso (dove la melodia si effonde più liberamente). Uscendo d'Italia, la cantata da chiesa si diffuse nel culto luterano distinguendosi, per il lirismo religioso, dall'oratorio, del quale rifiutò gli elementi epici e drammatici: essa diventò una predicazione in musica dove il coro e soprattutto il *corale*, generalmente cantato dall'assemblea dei fedeli, hanno la parte preponderante. A questo modello si rifanno le grandi creazioni di Buxtehude, J.S. Bach e Telemann. Perduto il carattere cameristico, la cantata divenne poi composizione celebrativa di particolari avvenimenti (Haydn, Beethoven, Weber, ecc.) abbandonando del tutto il tono intimo e amoroso della sua prima fioritura.

Concerts Spirituels – Fondati a Parigi nel 1725 da Anne Danican Philidor (appartenente ad una importante dinastia di musicisti francesi del secolo XVIII) i *Concerts Spirituels* avevano come scopo la creazione di concerti pubblici di musica di ispirazione religiosa nei giorni nei quali la Chiesa vietava spettacoli e teatro: Avvento, Quaresima, Pentecoste, Ognissanti, Natale, feste della Vergine. I Concerti avevano luogo nel salone degli Svizzeri del palazzo delle Tuileries e riscossero un immediato successo al punto che restarono, nella storia della musica francese, una delle realizzazioni più significative ed importanti del secolo XVIII. Rappresenatarono, per compositori e solisti, una consacrazione che li segnalava immediatamente al grande pubblico europeo. Ebbero luogo regolarmente fino alla Rivoluzione.

Colonne Torili – Particolare tipo di colonne a vite o a spirale, dedotte, negli esemplari dell'età barocca, da quelle del Bernini per il così detto Baldacchino dell'altare in San Pietro, Vaticano.

Fastigio – Parte alta di coronamento per un frontone e per altari monumentali tipici dell'età barocca come insiemi di architettura e scultura.

Intavolatura – Sistema di notazione per strumenti a corde e a tastiera (liuto, organo, cembalo e simili) usato nel XVI e XVII sec., con cui si solevano trascrivere (*intavolare*) ad uso di uno solo composizioni destinate in origine a più esecutori. Si ebbero vari tipi di intavolatura, a seconda dell'epoca e del paese e a seconda che lo strumento fosse a tastiera (*intavolatura d'organo*) o a corde (*intavolatura di liuto*), ma caratteristica comune era la sostituzione della notazione normale con una base di cifre e lettere alfabetiche. Le più complesse erano le intavolature di liuto poiché (oltre ad essere arricchite a volte di segni ritmici particolari) il sistema di notazione in esse non indicava i suoni da eseguire, bensì le posizioni delle dita sul manico.

Nelle intavolature d'organo le singole voci di una composizione polifonica erano scritte parallelamente una sotto l'altra, ora mediante note su due righe musicali per la mano destra e sinistra in modo simile alla moderna scrittura per pianoforte (Italia,

Francia, Inghilterra) ora per mezzo di semplici numeri, corrispondenti a determinati suoni (Spagna) ora mediante note su rigo musicale per la voce superiore e lettere alfabetiche per le altre voci (Germania). Per le intavolature di liuto le cose si presentavano diversamente, poiché le lettere e le cifre ed gli altri segni servivano ad indicare le posizioni delle dita della mano sinistra sul manico.

L'intavolatura tedesca non comporta il rigo. Le corde a vuoto sono numerate da 1 a 5, e ogni suono del manico è rappresentato da una lettera diversa. Il basso occupa la parte inferiore dell'intavolatura; quanto all'impiego delle lettere raddoppiate e delle cifre non c'è una regola fissa.

L'intavolatura italiana indica i suoni con cifre disposte su linee, corrispondenti alle corde del liuto e la linea superiore si riferisce alla corda più bassa.

In tutti i tipi di intavolatura i valori ritmici sono indicati sopra il rigo.

Intervallo – Nome dato alla distanza che separa due suoni. In fisica acustica tale distanza si misura con il rapporto delle frequenze dei suoni stessi, e la definizione precisa di questo rapporto sta alla base di ogni sistema musicale.

Madrigale – Questo termine indica due forme musicali diverse, la prima fiorita nel XIV sec. e la seconda nel XVI. Nella prima accezione, come prodotto tipico della cosiddetta *Ars Nova*, il madrigale, generalmente di soggetto amoroso-pastorale, era a due voci (raramente a tre) di cui la superiore (*superius*) era la più interessante melodicamente. Il madrigale di questo periodo è *strofico* (la stessa musica viene ripetuta per ogni strofa), collocandosi tra una strofa e l'altra il *refrain* (breve frase musicale che si ripete sempre con le stesse parole). Rinato nel '500, il madrigale è per lo più a quattro voci, con prevalenza della voce superiore e, a differenza del periodo precedente, sin dall'inizio non è più strofico, consentendo così una maggiore aderenza della musica al significato delle parole (a questo periodo appartengono Verdelot, Willaert e Arcadelt). Intorno alla metà del secolo il numero delle voci sale a cinque (o anche più), la polifonia prende il sopravvento e quindi viene a cadere il predominio della voce superiore: in tal modo, verso la fine del secolo, il madrigale viene ad incarnare le esigenze di sentimentalità e di espressione degli "affetti" che caratterizzano il tardo Rinascimento. Agli inizi del '600 l'esigenza espressiva fa sì che la voce superiore raccolga tutta l'espressività e le altre voci si mantengano in secondo piano venendo riassunte nel basso continuo, ove svolgono semplice funzione armonica di sostegno e vengono in seguito definitivamente sostituite dagli strumenti. I massimi esempi di questo tipo di madrigale ci sono stati lasciati da Monteverdi (egli stesso chiamò questi madrigali *concertati*, cioè intrecciati di voci e strumenti).

Manierismo – Il termine indica, per l'arte figurativa, e la letteratura durante il '500 e il '600, una ripresa della maniera dei grandi maestri del maturo Rinascimento, con un personale svolgimento o in altri casi con modi ripetitivi e involuti.

Metafora – Letteralmente significa trasposizione di significato ed è una figura tipica della retorica barocca per aggiungere altri significati poetici con immagini stimolanti, allusive e perciò ingegnose, fino alle "acutezze" più sofisticate.

Teorico della metafora era a Torino nel

'600 il letterato Emanuele Teasauo, attivo a Corte.

Modificazioni armoniche – Modificazioni dell'armonia, che altro non è se non il risultato della combinazione e sovrapposizione simultanea di più suoni diversi. Nella tradizione tonale della musica occidentale l'armonia è soggetta a leggi precise e codificate.

Musetta – Strumento costituito da un serbatoio per l'aria come la cornamusa, ma ne differisce in quanto il serbatoio non è alimentato dal fiato umano, ma da un soffiato azionato dal braccio. Apparsa nel XIII sec. la musetta (musette in francese) ebbe gran voga in Francia tra il XVII e il XVIII sec. dando il nome a una danza simile alla gavotta, di carattere rustico, contrassegnata da una nota tenuta che ricorda il *bordone* della musetta (cioè il suono fisso e continuo d'accompagnamento proprio dello strumento). Hanno lasciato esempi molto noti di musetta Bach, Haendel e Rameau.

Notazione – L'insieme dei segni convenzionali destinati a simboleggiare i suoni ed a rappresentarli. Sembra che già al tempo dei Babilonesi ci fosse una rudimentale notazione musicale, mentre quella da noi usata (che risale nelle sue origini alla notazione del canto gregoriano) ebbe la sua definitiva sistemazione grafica nel corso dei secoli XVI e XVII, grazie all'invenzione della stampa musicale e dell'incisione.

Passaggi fugati – Passaggi in "stile fugato", che presenta cioè caratteristiche proprie della fuga, e principalmente quella di far suonare un tema musicale successivamente ai vari strumenti, ciascuno subentrando col tema appena il precedente ha finito di intonarlo. In tal modo si crea una trama sonora che si infittisce sempre più. Dal '600 in poi il fugato divenne procedimento di uso comunissimo nella musica di ogni tipo, dal concerto strumentale fino all'opera di teatro.

Pastorale – Brano musicale composto su cantilene che descrivono la vita dei pastori o ne imitano le arie con strumenti (piva, piffero, ecc.) caratteristici della musica praticata dai pastori.

In senso più preciso si designò con tale nome nei sec. XVI e XVII una rappresentazione drammatica per lo più in versi e ispirata al mondo idillico-bucolico nella quale intervenivano musiche e danze. La pastorale è un antecedente diretto del melodramma, tant'è vero che in Francia le prime forme di quest'ultimo ebbero appunto il nome di pastorali (Pastorale d'Issy di Cambert, 1656, Pastorale comique di Lully, 1667).

Prassi esecutiva – In genere quest'espressione indica tutte quelle convenzioni che sono (o sono state) di uso comune nell'esecuzione, e come tali non sono indicate sulla partitura musicale. Un esempio di ciò può essere l'uso invalso nei sec. XVII e XVIII di infiorare le composizioni con abbellimenti non indicati dal compositore. In campo lirico la pratica esecutiva sovente coinvolge l'eliminazione di particolari passaggi musicali che è d'uso non eseguire (i cosiddetti "tagli"), o (come sovente nel caso di Rossini) l'affidare frasi musicali a strumenti diversi da quelli originariamente segnati in partitura, essendo tale consuetudine avallata fin dalle prime esecuzioni.

Recitar cantando – Stile di canto tendente a riprodurre, attraverso una recitazione intonata, la naturalezza e la flessibilità della lingua parlata. Il "recitar cantando" nacque verso la fine del XVI sec. a Firenze all'in-

terno della Camerata dei Bardi, un'accolta di artisti e dotti (tra i quali Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Iacopo Peri e Giulio Caccini) i quali si proponevano di creare, ad esempio dei Greci, un'arte che alleasse poesia e musica, per dare vita ad un'azione rappresentata da personaggi. A questo fine cercavano un cantar senza canto, che imitasse chi parla, una melodia come un discorso, una declamazione musicale chiara ed espressiva, sostenuta dall'accompagnamento armonico e musicale degli strumenti. Tale fu il "recitar cantando", base della nascita del melodramma e antesignano del recitativo operistico.

Ricerca – Termine usato in Italia dalla fine del sec. XV per indicare quelle libere elaborazioni – sorte dal mottetto vocale – che i suonatori di liuto improvvisavano su una melodia scelta. Etimologicamente indica sia la "ricerca" delle possibilità timbrico-foniche dello strumento, sia lo studio delle possibilità contrappuntistiche di un'idea musicale. Nel '500 il ricercare divenne prevalentemente organistico, adottando una costruzione in più sezioni, fondata sullo sfruttamento razionale di più motivi successivi (in genere da 3 a 9). Il ricercare fu dunque politematico, ma talvolta anche monotematico. A differenza della *canzone per suonare*, viva e leggera, il ricercare ebbe un carattere piuttosto sostenuto, austero. Nei primi decenni del sec. XVII G. Frescobaldi pubblicò i suoi ricercari, che rimangono come i massimi capolavori e la sintesi più matura del genere. Qualche decennio dopo, la forma del ricercare confluisce in quella della fuga, anche se si ebbero recuperi tardivi (J.S. Bach, *Offerta musicale*).

Rocaille e Rococo – Il termine francese, insieme con il corrispondente italiano, significa letteralmente "lavoro di conchiglie", per indicare lo stile di moda in Francia e poi in tutta Europa, in particolare nei paesi di lingua tedesca e in Italia, con predilezioni per decorazioni a ghirlande, festoni, conchiglie, linee sinuose e intrecciate, in uso durante i primi decenni del '700 fino al 1760-70.

Serpente (o serpentone) – Strumento a fiato, il cui tubo di legno, ricoperto di cuoio per assicurarne la solidità, composto di due pezzi saldati insieme, è ripiegato in forma di S, per consentire all'esecutore di raggiungere più facilmente i 9 buchi. Di origini incerte il serpentone, per il suo suono ruvido e possente, serviva di rinforzo al fagotto o ai bassi delle bombarde e dei cromorni. Usato fino al tempo di Wagner, fu poi abbandonato a favore di strumenti più efficaci (come il trombone basso).

Suite – Composizione strumentale articolata in diversi movimenti e generalmente costituita di una serie di danze svolte nella stessa tonalità, ma diverse nel ritmo e nel carattere. Anche se se ne hanno esempi precedenti, la suite cominciò a diffondersi nel Rinascimento dove era costituita da due danze, la prima in tempo lento o moderato, di solito in movimento binario (*passamezzo, pavana, bassadanza*) e la seconda veloce, a prevalente ritmo ternario (*saltarello, gagliarda, giga*). Dopo sporadici esempi precedenti, nella prima metà del XVII sec. la suite acquista la sua classica struttura in quattro tempi (*allemanda, corrente, sarabanda, giga*), con frequente immissione tra le ultime due danze di una quinta (*bourrée, gavotta, loure, minuetto, rigaudon, passepied*). L'aggiunta del *preludio* è più tarda (*Suites inglesi* di Bach).

In tempi moderni il termine suite servi per

indicare la riduzione, solitamente compiuta dallo stesso autore in stesura concertistica, di partiture di opere, balletti, musiche di scena.

Theatrum Sabaudiae – È il titolo abbreviato del testo che illustrava, con tavole incise in prima edizione latina nel 1682, i paesi degli Stati del Ducato Sabauda. Il titolo coglieva il significato di una vera e propria rappresentazione di architettura scenografica per i monumenti della capitale e la realtà di un ritratto di tipo cartografico per i paesi del territorio; alla prima edizione con il titolo di "*Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedemontii Principis... Pars Prima, pars altera; Amstelodami apud Haeredes Ioannis Blaeu*". (Teatro degli Stati della Regia Altezza il Duca di Savoia, Principe di Piemonte... Parte prima e parte seconda, edita ad Amsterdam presso gli eredi di Giovanni Blaeu) 1682, 2 voll. in folio, con 70 tavole il 1°, 72 il 2° su disegni dell'architetto Boetto, del cartografo Borgonio e altri, seguì una seconda edizione in lingua francese all'Aja nel 1700; una terza edizione apparve nel 1726, destinata a far conoscere in Europa la consistenza del patrimonio geografico, urbanistico e architettonico dello Stato Sabauda. Esistono edizioni anastatiche moderne, una scelta di tavole con commento di M. Bernardi ediz. Eri, altra edita completa a Torino presso la Bottega d'Erasmo.

Tiorba – Strumento a corde pizzicate della famiglia del liuto dal quale si differenzia per l'aggiunta di corde gravi non tese sul manico, ma fissate a un secondo cavaliere più elevato e spostato in fuori. Comporta generalmente 14 o 15 corde. Esso serviva nel XVII sec. ad accompagnare la voce e per realizzare il basso continuo insieme al clavicembalo.

Toccata – Composizione avente il carattere dell'improvvisazione, destinata all'organo, al clavicordo o a qualsiasi altro strumento a tastiera (*toccare* = suonare sui tasti). Breve all'inizio del '500, la toccata divenne sempre più complessa, raggiungendo con A. Gabrieli strutture particolarmente imponenti. G. Frescobaldi porta alla massima perfezione la toccata di stile improvvisatorio, mentre in seguito con A. Scarlatti essa divenne sempre più esibizione di virtuosismo, presentandosi in più tempi.

In Germania si ebbe un duplice sviluppo: nel meridione si seguì soprattutto il modello frescobaldiano (Froberger, ecc.); nel settentrione si sviluppò la toccata in sezioni fugate tendenti ad ampliarsi nella forma della toccata e fuga (Buxtehude, J.S. Bach, ecc.). Intorno al '600 questo termine servi pure a designare una fanfara di strumenti a fiato (es: Introduzione dell'*Orfeo* di Monteverdi).

Violone – Contrabbasso di viola a 6 corde, accordato un'ottava sotto il violoncello e predecessore del moderno contrabbasso. Usato nei sec. XVI e XVII, fu adoperato anche da Bach nei *Concerti brandeburghesi*.



"Settembre Musica" 1978

Musiche per organo e clavicembalo dei fondi Foà-Giordano eseguite nel "Settembre Musica" 1979

Organo

A. Gabrieli Fantasia Allegra, Madrigale "Anche col partire", Ricercare Arioso, Toccata del sesto tono **Bertoldo** Ricercare Sesto, Ricercare Primo, Toccata del secondo tono **Pellegrini** Tre Canzone: La Capricciosa, La Cassiodora, La Serpentina **Quagliati** Toccata dell'ottavo tono **Guami** Toccata **Porta** Canzon Seconda, Ricercare Quarto **Trofeo** Tre Canzone: Nona, Prima, Sesta **Grancini** Ricercar sopra ut re mi fa sol la **Padovano** Toccata primo tono, Ricercar del sesto tono alla terza **H. L. Hassler** Intrada, Magnificat, Due Canzone, Fantasia ut re mi fa sol la **J. Hassler** Ricercare, Fuga septimi toni, **Erbach** Magnificat primi toni, Toccata dopo il Magnificat **Sweelinck** Christe qui lux est **Scheidt** Fantasia a tre, Toccata sopra: In Te Domine speravi **Merulo** Toccata Sesta del Settimo Tono **G. Gabrieli** Exaudi Domine, Canzon, Toccata, O Doctor optime a 6 voci, Canzon, Fantasia del Sesto Tono **Luzaschi** Ricercare del Primo Tono, Ricercare del Secondo Tono **Bell'Haver** Toccata **Frescobaldi** Messa degli apostoli ("Fiori Musicali"): Toccata avanti la Messa, Kyrie-Criste-Kyrie, Toccata avanti il Ricercar, Ricercar cromatico post il Credo, Toccata per l'Elevazione, Ricercar con obbligo Basso come apare, Canzon quarti toni dopo il post communio Toccata Sesta (Libro II°) (organista Daniel Chorzempa)

H.L. Hassler Canzon I e VII **Sweelinck** Salmo 36, Est-ce mars? **J. Hassler** Fantasia noni toni **Frescobaldi** Toccata quinta 1637/II, Aria detta balletto, Capriccio cromatico, Elevazione terza **Bianciardi** Ricercare Quarto, Ricercare Quinto, Ricercare Sesto (organista Bernhard Billiter)

G. Gabrieli Toccata prima, Canzon II, O Sacrum Convivium a 7 voci, Ricercar Primo **H.L. Hassler** Intonatio primi toni, Credo in unum Deum, Canzon 6 **Erbach** Magnificat tertii toni 7 versi, Canzona septimi toni, Canzona francese tertii toni, Toccata primi toni **Frescobaldi** Nove partite sopra l'aria di Monica, Capriccio sopra ut re mi fa sol la, Toccata quarta, Toccata settima (organista Reinhard Jaud)

A. Gabrieli Intonazione del Sesto Tono, Ricercar del Undecimo Tono **H.L. Hassler** Canzon (in g) "ist guett" **Merulo** Toccata settima del Terzo tono **Frescobaldi** Canzona terza (1615), Toccata ottava (1614) (organista Jean-Claude Zehnder)

Clavicembalo

Frescobaldi Toccata (I,11) Toccata (II,2) (clavicembalista Gustav Leonhardt)

Gabrieli Sperindio Pellegrini (brani di riferimento dell'incontro dedicato alla musica italiana del primo Seicento) **Picchi** Pass'e mezzo **G. Gabrieli** Ricercar terzo, Canzona "La Spiritata" **Bianciardi** Fantasia prima **Porta** Canzon Terza **Bertoldo** Fraies e Gagliard **Philips** Pavana, Doloroso, Tregian **Sweelinck** Engelsche Fortuyn **Scheidt** Alameda **Frescobaldi** Capriccio sopra l'aria di Ruggiero, Partite cento sopra Passacagli, Toccata ottava (clavicembalista Daniel Chorzempa)

A. Gabrieli Pass'e mezzo antico **Erbach** Canzon a 4. del quarto tono, Ricercar noni toni **Sweelinck** Toccata del Nono Tono **Frescobaldi** Toccata nona, Partite 14 sopra l'aria della Romanesca (clavicembalista Jean-Claude Zehnder)

*"I Quaderni di
settembre musica 1979"*

Liuto e chitarra

*Musica, architettura e spettacolo
a Torino dal 1562 al 1714*

*Il flauto dolce nel revival
del barocco musicale*

*C'è musica e musica:
intorno a Luciano Berio
e alla musica contemporanea*